# APRESENTAÇÃO

**D**esde os primeiros anos deste século, críticos universitários têm se posicionado sobre os rumos da crítica literária e cultural no Brasil, preocupados com o seu esvaziamento e perda de sentido. Seus textos, distintos em termos de abrangência e formato (de artigos curtos para jornal a livros) fazem, no conjunto, uma avaliação negativa da atividade crítica contemporânea e, de modo geral, clamam pela retomada de algumas das suas funções – avaliar, hierarquizar, organizar e explicar – que estariam, por vários motivos, sendo deixadas de lado.

Contudo, apesar do pessimismo, é possível destacar algo novo e interessante nesses escritos: eles tomam o ato e o texto de crítica como objetos dignos de reflexão e pesquisa, seja porque a crise da crítica demanda auto-exame urgente, seja porque uma crise mais geral, da cultura e da literatura, que corresponderia a uma crise de representatividade social destas, faz com que a crítica repense o seu lugar na sociedade e, mais especificamente, no campo literário.

Na esteira dessas tomadas de posição, o objetivo, ao propor este dossiê para a revista *Teresa*, foi reunir ensaios sobre o discurso crítico brasileiro. Por meio de uma chamada de trabalhos abrangente, buscou-se trazer para o debate pesquisadores que vêm se debruçando sobre o texto crítico no país, em suas diferentes tendências, usos e interrelações, e, da mesma forma, em outros momentos de nossa história literária. Optou-se, dessa maneira, por não limitar a chamada de textos aos dilemas do presente, nem definir *a priori* funções ou conceitos de crítica literária, o que, em boa medida, permite tomar um pouco de distância das angústias contemporâneas para buscar uma ampliação dos termos do debate.

Desse modo, os artigos publicados neste dossiê enfocam temas e estudos críticos que se situam do romantismo aos dias de hoje. E, mesmo que sejam textos de pesquisadores universitários, investigam não apenas esse segmento , isto é, da crítica acadêmica, mas, também, escritores e críticos de jornal e, em alguns casos, ainda, articulam os três tipos de crítica, de jornalistas, de escritores e de professores (para utilizar a divisão proposta por Albert Thibaudet). O conjunto, ainda, questiona o caráter acessório da crítica, ao demonstrar seus vínculos estreitos não só com o texto dito criativo como também com a recepção deste, que, no limite, ao eleger e recortar, como que transforma, de acordo com interesses muitas vezes externos à fatura, o que será lido de uma obra.

Assim, na seção **Ensaios,** o primeiro grupo de textos examina tanto a crítica feita por escritores quanto a crítica entranhada na própria obra literária. É o que se percebe na contribuição de Lênia Márcia Mongelli, "Ariano Suassuna: 'a legenda e o real são uma coisa só!'", que abre o dossiê. Trata-se de um texto erudito sobre o arsenal teórico proveniente da crítica e da historiografia literárias, da linguística e da psicologia, que está na base do *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Nos dois textos subsequentes, de Olga Kempinska, "Hilda Hilst lê Beckett", e de Amanda Rios Herane, "'Conclusões gerais': a leitura da peça *O que é o casamento*?, de José de Alencar, no conto 'Curiosidade' e na crítica de Machado de Assis", as análises demonstram como as obras devem à leitura crítica, aproximando os gestos criativo e crítico. No caso de Machado de Assis, a obra literária, isto é, o conto, resulta de uma crítica de jornal, o que recoloca o debate sobre a possibilidade da ficção oferecer respostas para a vida real. Nesse mesmo grupo de textos, o artigo de Bianca Ribeiro Manfrini articula o crítico e o estético em Mário de Andrade, que estão, segundo a autora, unificados pelo posicionamento político do autor.

O segundo grupo de artigos apresenta colaborações que investigam a crítica de jornal, predominante em um período da nossa história literária e cultural que antecede a proponderância da crítica universitária. O artigo de Eduardo Cesar Maia, "Último refúgio do indivíduo: o ideal de *autonomia* na crítica de Álvaro Lins", tem como foco os textos em que o autor pernambucano discute o ato crítico, oferecendo uma percepção do indivíduo como refúgio contra formas e discursos dogmáticos. De sua parte, Pedro Bueno de Melo Serrano se detém na crítica de rodapé paulista, de 1920-1950, elaborando um mapeamento dos críticos de quatro jornais do Estado em quatro décadas. Finalmente, o texto de Antonio Arnoni Prado se debruça sobre a crítica de Humberto de Campos e enfatiza as limitações desse autor, em um estilo de crítica, a crítica biográfica, praticamente extinto.

Um terceiro grupo de textos tem como objetivo a investigação de fortunas críticas e seu papel na recepção das obras literárias. Gabriela Manduca, em "O sentido político do realismo de Machado de Assis na crítica literária dos anos 1970: os ensaios de Carlos Nelson Coutinho", discute a retomada do aspecto realista na obra de Machado, em contexto de ditadura militar e mobilização política. Na mesma trilha, mas em outros contextos históricos, Jean Pierre Chauvin, em "'Pictórico', categoria do Seiscentos'", e Emmanuel Santiago, em "Jabuticaba literária: parnasianismo brasileiro, crítica literária e 'arte pela arte'", questionam as adequações e distorções operadas pela crítica do século XX, relativas , respectivamente, à literatura colonial e ao parnasianismo. Por seu turno, o texto de Jéssica Cristina Jardim, "Ensaio de síntese: conceito de imaginação na crítica literária do romantismo brasileiro", compara, pelo exame de textos de crítica, os usos do conceito de imaginação no período romântico, aqui e na Europa, ressaltando as diferenças e os limites desse conceito no Brasil. Finalmente, o ensaio de Fabiano

Mendes, "Crítica… Graciliano Ramos… Crítica… : seus romances, os críticos, suas críticas numa ciranda", articula os textos de crítica ao autor com os comentários deste à sua literatura e à literatura de outros, sempre em referência indireta à própria obra. Trata-se de tomada de posição que se tornará estratégica nos dias que correm.

É o que se percebe no ensaio "As armas do invasor: Luiz Ruffato e as disputas do campo literário brasileiro", de Rodrigo da Silva Cerqueira, que abre o último bloco de ensaios, cujo foco é a crítica contemporânea. Lima discute os posicionamentos de Luiz Ruffato em entrevistas, depoimentos e digressões sobre a própria obra, os quais vão contribuindo para formar a sua imagem de escritor e ajudam a inserir a sua obra no campo literário brasileiro. Já, em "O uso da contradição no discurso do historiador Gilfrancisco para reescrever a literatura sergipana", Thiago Martins Prado dá notícia de um modo específico e peculiar para se refletir sobre a história literária regional. Finalmente, em "Algumas questões (muito pessoais) sobre a crítica literária hoje", Patrícia Trindade Nakagome trata dos limites da crítica como uma escrita exclusiva aos pares, implicando-se e convidando o leitor a pensar conjuntamente formas de ação para sairmos do estado de anomia em que nos encontramos. Portanto, o texto que fecha a seção **Ensaios** é o que mais se aproxima dos dilemas contemporâneos enunciados na abertura desta **Apresentação**.

•

Em meio à elaboração deste número justamente sobre crítica literária, o Brasil perdeu uma figura cuja trajetória redefiniu e consolidou a atividade crítica entre nós. Uma forma que encontramos de render **Homenagem** a Antonio Candido (1918-2017) - cuja obra inspirou e inspira não apenas aqueles que se formaram na Universidade de São Paulo, onde construiu sua carreira, como também pesquisadores e professores Brasil afora - foi reunir três textos escritos por colegas da área de Literatura Brasileira da USP. No primeiro deles, relato de matiz pessoal e memorialístico, Luiz Roncari faz uma bela articulação entre a personalidade e a perspectiva crítica de Antonio Candido. No segundo, João Roberto Faria evoca passagens riquíssimas da convivência entre Antonio Candido e o amigo e crítico teatral Decio de Almeida Prado, seguidas de um depoimento inédito daquele sobre este, intulado "Apogeu". Nas palavras de João Roberto, trata-se "desses textos definitivos, que iluminam igualmente as qualidades intelectuais e humanas de quem o escreveu". Fechando a seção, Simone Rossinetti Rufinoni realiza uma leitura que se detém na obra de Antonio Candido, enfocando, especificamente, a reflexão crítica de Roberto Schwarz em torno de "De cortiço a cortiço" (1973) e "Dialética da malandragem" (1970).

•

**Documentos** recupera três artigos de Otto Maria Carpeaux, publicados na revista *Leitura*, em 1963, que dialogam com o dossiê proposto, uma vez que, ao escrever sobre Araripe Jr. [crítica], Raul Pompéia [prosa] e Augusto dos Anjos [poesia], o crítico procura debater com seus pares, elaborando também o que se poderia chamar de uma crítica da crítica, sem, contudo, deixar de expor o seu ponto de vista sobre os escritores e as obras em foco. Em boa medida, o estilo e o método de Carpeaux fazem a ponte entre a crítica de rodapé e a crítica acadêmica.

•

O número fecha com uma nova seção, **Brasil Maps**, cujo objetivo é registrar experiências e relatos de pesquisadores que trabalham com literatura e cultura brasileiras em centros de pesquisa e departamentos internacionais. É um modo de mapear a situação dos estudos literários brasileiros no mundo e, ao mesmo tempo, atualizar as discussões e fortalecer os laços que nos ligam a outras culturas. Quem inaugura esse espaço é a professora e pesquisadora Šárka Grauová, que aborda desde a gênese do Departamento de Estudos Luso-Brasileiros na Universidade Carolina de Praga até a sua configuração atual.

•

Outra boa notícia é que a partir desta *Teresa* a criação torna a caminhar de mãos dadas com a crítica. Resgatando suas origens, a revista volta a estampar em suas páginas a cena literária contemporânea. São três os escritores que colaboram neste número, cada um com três textos: Paulo Henriques Britto, que já colaborou em outro momento com a *Teresa*, Priscila Figueiredo, que é também professora da área de Literatura Brasileira, além do estreante Guilherme Paes.

Gostaria de finalizar esta apresentação agradecendo aos professores e críticos que enviaram seus textos; aos três poetas que não só atenderam ao nosso convite como enviaram poemas inéditos; à família de Antonio Candido, em especial, Laura Escorel, que separou gentilmente uma foto do mestre em sala de aula; ao fotógrafo Juan Esteves, pela cumplicidade absoluta; aos professores da área, que colaboraram com seus textos para a homenagem ao crítico - João Roberto Faria, Luiz Roncari e Simone Rossinetti Rufinoni; ao colega Antonio Dimas que localizou e cedeu a histórica foto de Antonio Candido com os professores de Literatura Brasileira, agradecimento estendido a Alcides Villaça, João Roberto Faria e José Miguel Wisnik que ajudaram a identificar todos os colegas presentes na foto citada; à colega Cilaine Alves Cunha, que fez a ponte com a professora Šárka Grauová, da Universidade Carolina de Praga. Agradeço ainda aos colegas Jaime Ginzburg, que pacientemente me ajudou na organização geral do número, e ao Augusto Massi, que contribuiu com toques editoriais, pesquisa iconográfica e leitura final.

*Jefferson Agostini Mello*

## DA OPORTUNIDADE

Não era a hora — nunca é hora —
mas o que se há de fazer.
Todo momento é sempre agora
(antes de se desfazer).

E foi assim que, não obstante
a hora fosse inadequada,
foi nesse preciso instante
que não aconteceu nada.

O que implicou uma sucessão
de inconsequentes consequências.
(Não terá sido, pois, em vão
tão oportuna inexistência.)

## DO SUBLIME

A consciência toda exulta,
e não é pra menos:
é chegada a hora absoluta,
o rei dos momentos.

Todo o tempo ela preparou-se
pra esse instante excelso,
com infinitos alvoroços
e risíveis excessos,

antegozando o inteiro espectro
de fatais consequências,
abrindo alas pra todo um séquito
de obscuras contingências.

Tão ansiosamente aguardado,
o instante enfim resulta
num objeto desengonçado,
espécie de catapulta

de utilidade pouco clara.
Um gesto temerário
instala a esplêndida almanjarra
no fundo do armário.

**DOS NOMES**

Os nomes se enchem aos poucos.
Um dia eles perdem o estofo,
aos poucos, ou então de repente.
Então ficam ocos.

O mundo está sempre se enchendo
de cascos vazios desse tipo.
Inúteis. No entanto, assim mesmo
continuam sendo,

ocupando tempo e lugar,
iludindo quem os assume,
prestando falso testemunho
do que já não há.

E o mundo se presta a essa farsa.
É como se já não bastassem
as coisas e os nomes de coisas
que as coisas disfarçam.

E há quem (imagine!) ache pouco,
e abrace esses nomes sem estofo
e diga e rediga esses ocos
feito louco.

# ARIANO SUASSUNA: "A LEGENDA E O REAL SÃO UMA COISA SÓ!"[1]

Lênia Márcia Mongelli

**RESUMO:** Já se sabe que o *Romance da Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, é o mundo das intertextualidades, exaustivamente examinadas há um bom tempo. A sustentá-las, está um formidável arsenal teórico – que tem passado despercebido – proveniente da Crítica e da Historiografia Literárias (a questão dos "gêneros" e do narrador de primeira pessoa), na fronteira com a Sociologia (a noção de "gênio da Raça"), a História ("messianismos" políticos), a Linguística (as intersecções "oral/escrito") e a Psicologia (o recurso à "catarse"). Neste artigo, tratamos de algumas dessas bases normativas disseminadas na ficção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade; Crítica literária; Teoria dos gêneros; Ficção cavalheiresca.

***ABSTRACT:*** *It is well known that Ariano Suassuna's* Romance da Pedro do Reino [Romance of the Kingdom's Stone] *is a world of intertextualities, that have been exhaustively examined for a long time. They are supported by a formidable theoretical arsenal – so far overlooked – coming from Literary Criticism and Historiography (the questions of "genre" and 1st-Person Narrator), on a frontier with Sociology (the notion of "race genius"), History (political "messianisms"), Linguistics ("oral/written" intersections), Psychology (the recourse to "catharsis"). This article will deal with some of these normative bases spread across his fiction.*

***KEYWORDS:*** *Intertextuality; Literary criticism; Genre theory; Chivalric fiction.*

---

1 SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 589. Todas as citações relativas à obra serão extraídas dessa edição, referida a partir daqui apenas por *RPR*, seguidas do número da página.

*Como sucede con algunas obras maestras, el* Quijote *se construye sobre una intencionada variedad de discursos y géneros, narrativos primordialmente, entre los que debemos destacar los libros de caballerías, pero también los de pastores, los relatos de cautivos, la picaresca, las novelas "griegas", las novelas cortas, las relaciones o los relatos folclóricos. Además, la complejidad de su texto difícilmente se entendería sin un sutil manejo de los recursos escénicos, sin el empleo preciso del diálogo y del humor, de modo que algunos de sus mejores episodios se deben interpretar en clave de farsa; a su vez, la presencia de la lírica no podemos limitarla a los poemas insertos: su huella dejó su impronta en la prosa quijotesca, en la que asoman con generosidad versos de Garcilaso o del Romancero. Cervantes dio renovadas muestras de sus inquietudes literarias hasta su muerte, muchas de las cuales tuvieron especial acogida en su creación, entre ellas el discurso teórico puesto en boca de los personajes, confrontado con la práctica de la propia novela.*

José Manuel Cacho Blecua, "El mundo caballeresco en el *Quijote*[2]

**A** epígrafe acima, embora diga respeito a Miguel de Cervantes (1547-1616) e ao universo das trapalhadas de D. Quijote de la Mancha, poderia perfeitamente ter sido colhida nas páginas do *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna (1927-2014), tal o paralelismo de propósitos e de técnicas de composição entre as duas grandes obras. O leitor habituado à produção suassuniana, dramatúrgica ou romanesca, não estranhará a afinidade: afinal, quase a cada página do *Cadernos de Literatura Brasileira*,[3] em depoimentos a amigos e jornalistas ou por testemunhos dele(s) próprio(s), é referida a enorme influência de Cervantes especificamente sobre o *RPR* e, talvez não em menor escala, sobre o teatro do escritor paraibano. Se a *picaresca* espanhola é o forte desse parentesco, há que somá-la à comédia antiga, à tradição épica medieval e renascentista, ao drama barroco, ao *Siglo de Oro* espanhol e aos folhetos de cordel nordestinos – fontes múltiplas de "inspiração" e que já estão há muito elencadas.[4] A própria estrutura do *RPR*

2 CACHO BLECUA, José Manuel. "El mundo caballeresco en el *Quijote*". *Caballería.* WALDE MOHENO, Lillian von der & REINOSO, Mariel (eds.). Mexico, DestiemposArte, ano 4, n. 23, Diciembre 2009-Enero 2010. Disponível em: http://www.destiempos.com/n23/dossier_n23.htm. Acesso em: 15 jan. 2017.

3 *Cadernos de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna*. Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 10, nov. 2002.

4 SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.* Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999; VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

segue bem de perto o *Quijote,* com destaque para o primeiro livro, mais cômico, de 1605, antes da intromissão de Alonso Fernández de Avellaneda[5] e da "resposta" cervantina de 1615.[6] Se o leitor perder de vista essa conexão, ser-lhe-á mais árduo apreender a miscelânea intencionalmente arquitetada por Suassuna, para abrigar no mesmo cadinho quer a crítica social mais contundente, quer o hermético enredo de teor autobiográfico ou, ainda, quase um tratado de Teoria Literária (metatexto que aqui se pretende examinar), segundo os parâmetros estéticos que, advindos dos séculos anteriores, ainda estavam em moda no Pernambuco da década de 50 do século XX, quando o *RPR* foi dado por concluído, com primeira publicação em 1970.

São cinco longos "Livros", cujo eixo central, aglutinador, é a figura do narrador Quaderna, que, em depoimento de quatro horas a um Corregedor na cadeia pública da Vila paraibana de Taperoá, em 9 de outubro de 1938, conta sua estranha e fantasiosa história de paixão e morte, em meio à qual há um misterioso crime por desvendar. Este assassinato "ficcional", sem solução sequer no epílogo da obra, aponta para duas direções "históricas", "factuais", distintas mas medularmente entrecruzadas, como é da essência do modelo novelesco[7] – o dos romances/novelas de cavalarias – adotado por Suassuna:

**I)** de um lado, Quaderna, que se autodenomina D. Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, "o Decifrador" (ou também D. Pedro IV, pretendente ao trono do Brasil em lugar dos Bragança), é sobrinho e afilhado de D. Pedro Sebastião Garcia-Barretto, justamente o rico-homem que foi degolado, não se sabe por quem, em 24 de agosto de 1930. Cinco anos depois, em 1º de junho de 1935, véspera de Pentecostes, chega a Taperoá Sinésio, filho mais novo da vítima, que todos acreditavam desaparecido e que "ressuscitou", retornando em grande estilo, supostamente para "salvar" os humilhados e ofendidos necessitados de redenção. Essas datas – perfazendo dez anos, entre o crime e a prisão de Quaderna – são importantíssimas, uma vez que grande parte da trama se desenvolve na ou em relação com a chamada "Pedra Bonita" (= "Pedra do Reino"),[8] lugar de um

---

5 AVELLANEDA, Alonso F. de. *El Quijote.* Madrid: Aguilar, 1944. Col. Crisol, n. 28.

6 CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Martín de Riquer. 15 ed. Barcelona: Editorial Juventud, 2000.

7 MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Poesia e prosa.* Edição atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

8 São dois rochedos paralelos, pontudos, de cerca de 30 e 60 metros de altura respectivamente, localizados na Serra Formosa, no município de São José do Belmonte, sertão de Pernambuco.

confronto armado entre fanáticos e polícia (1836-1838): liderados por João Antônio dos Santos, e depois por João Ferreira (do qual Quaderna se diz diretamente "descendente"), o grupo fundou uma espécie de "reino", com leis, costumes próprios e coroas feitas de cipó; jurava-se que el-Rei D. Sebastião (16º Rei de Portugal) havia aparecido ao Chefe e lhe prometera o encontro de um "tesouro perdido", além de uma "fonte da juventude", desde que se banhassem aquelas duas pedras paralelas com o sangue de inocentes. Em quatro dias, foram massacradas 87 pessoas, entre homens, mulheres, crianças e animais.[9]

O perfil dessa tragédia é o de outros movimentos messiânicos equivalentes, como a famigerada "Guerra de Canudos" (entre 1893 e 1897), comandada por Antônio Conselheiro no Sertão da Bahia, tão cruenta quanto havia sido aquela da "Serra do Rodeador" (Pernambuco, 1819-1820) ou quanto seria a posterior "Guerra de Princesa" (1928-1930), na Paraíba, em que, atrás de justiça e igualdade de direitos, os dirigentes, insuflados pelo poderoso Coronel sertanejo José Pereira Lima, proclamam o lugar como "território livre", com bandeira e hino diferenciados. Como não podia deixar de ser e na sequência histórica, Quaderna lembra a todo instante a famosa e itinerante "Coluna Prestes" (1925-1927), do líder comunista Luís Carlos Prestes (1898-1990), que, insatisfeita com a República Velha, pregava também profundas reformas sociais.

**II)** de outro lado, essa longa linha do tempo, pontilhada de desavenças e carnificinas, vem desembocar na biografia pessoal de Ariano Suassuna, com datas bastante coincidentes com as da ficção.[10]. Ao que consta, com o *Romance da Pedra do Reino* o romancista estaria buscando reconstituir a saga de sua família, políticos influentes (à época de seu nascimento, seu pai, Dr. João Suassuna, era "presidente" da Paraíba), ligados, direta ou indiretamente, à Revolução de 1930, que culminou por conduzir Getúlio Vargas ao poder.[11] Em meio a violentos episódios, que incluem o assassinato de João Pessoa (em 26

---

9 QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo – no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus, 1965; ______. *Os cangaceiros*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Este episódio, real, foi exemplarmente narrado por REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. In: *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1976, vol. I – um dos modelos evidentes de Ariano Suassuna.

10 JÚNIOR, Newton. *O Pai, o exílio e o reino. A poesia armorial de Ariano Suassuna.* Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999; ______. *O circo da onça malhada. Iniciação à obra de Ariano Suassuna.* Recife: Artelivro, 2000.

11 FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997; MEIRELLES, Domingos. *1930. Os órfãos da Revolução.* Rio de Janeiro: Record, 2005.

de julho de 1930)[12] no Recife, por um primo de D. Rita Suassuna Villar, mãe de Ariano,[13] o pai do artista acaba por ser também morto, à traição e a tiros, no Rio de Janeiro, em 9 de outubro de 1930. Daí começa a "desaventura"[14] do clã: mãe e nove filhos são obrigados a constantes deslocamentos e à venda de bens, fixando-se então no Recife.

O narrador Quaderna – que fala em primeira pessoa – foi o sábio estratagema de que se serviu o ficcionista para dar coesão e verossimilhança aos tantos meandros e afluentes dessa diegese. Ele é um herói pícaro, nos moldes de Lazarillo de Tormes, de Guzman d'Alfarache ou, à brasileira, de Macunaíma.[15] Seu discurso, visceralmente

---

12 Sobrinho de Epitácio Pessoa, Presidente do Brasil (1919-1922). Ocupou vários cargos públicos, entre eles o de "Presidente" (hoje seria "governador") da Paraíba (1928-1930). Foi em sua homenagem que, a partir de 4 de setembro de 1930, a capital do Estado passou a chamar-se "João Pessoa". Seu assassinato é considerado uma das causas da Revolução de 1930, que depôs o Presidente Washington Luís, elevou Getúlio Vargas e pôs fim à chamada "República Velha do Brasil".

13 Trata-se de João Duarte Dantas, e o crime – dois tiros desfechados no peito de João Pessoa, dentro de uma confeitaria – foi por razões pessoais, misturando motivos políticos e passionais. Levado para a Casa de Detenção do Recife, Dantas foi ali espancado e morto.

14 Convém assinalar: para contar sua história de "aventuras" ("acontecimentos imprevistos e maravilhosos", segundo o *Glossário* de *A Demanda do Santo Graal.* MAGNE, Augusto (ed.). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1944, vol. 3; MONGELLI, Lênia Márcia. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur.* Cotia/SP: Íbis, 1995, p. 37), Quaderna prefere classificá-las de "desaventuras", com o prefixo *-des* sugerindo o sentido de negação ou de privação – da família, da riqueza, da liberdade, dos sonhos – que perpassa todo o enredo.

15 Suassuna mostra confessada predileção pelo *pícaro*, que explorou abundantemente no teatro, com a célebre dupla João Grilo e Chicó (*Auto da Compadecida*), Cancão (*O casamento suspeitoso*), Simão (*A farsa da boa preguiça*), além de outros que se lhes avizinham, como os palhaços Cheiroso e Cheirosa de *A pena e a lei*. Se uma marcante tradição erudita emoldura o retrato de Quaderna, remontando inclusive a Apuleio, a Plauto, aos *fabliaux*, a Boccaccio, a Sancho Pança, a Gil Blas, ao Cândido voltairiano, seu sinal distintivo é o "malandro" brasileiro (SOUILLER, Didier. *Le Roman Picaresque.* Paris: Presses Universitaires de France, 1980; MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil.* 2 ed. São Paulo: Edusp, 2001; CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem. Caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 8, pp. 67-89, 1970; também em: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 19-54), que lança mão de qualquer recurso – no caso, a verborragia convincente – para se dar bem. Esse paradigma vem também do teatro de bonecos, o "mamulengo" (SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo, um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979), do carnaval, do circo, da herança cigana e das festas populares (JANCSÓ, István & KANTOR, Iris (orgs.). *Festa, cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001).

anfibológico, nasce em formato de diálogo, travado entre um que acusa e outro que se defende, transformando a longuíssima conversa com o Corregedor em perigoso e incerto jogo de gato e rato, mistificador da realidade. O nome "Quaderna" é metonímico de sua capacidade de atirar flechas para todos os lados, de atuar em várias direções: o vocábulo vem do latim *quaterna* = "em número de quatro",[16] e na heráldica, conforme termo dicionarizado, indica "objeto composto de quatro peças dispostas em quadrados e, de ordinário, em forma de crescente"; no plural, "quadernas" é a "face do dado que apresenta quatro pontos".[17]

De acordo com essa polissêmica ascendência literária, Quaderna é o "Decifrador", às voltas com a desconcertante charada da vida, enrolada e desenrolada como um novelo ante o Corregedor perplexo, mas paulatinamente rendido aos encantos do falante safado e sedutor. Ampliando sua caracterização de "rapsodo enigmático", de "astrólogo zodiacal", como cataloga a si próprio durante todo o livro, Quaderna 1) é dado a desmaios e sofre de epilepsia, o que para ele "é a 'grande aura', o 'mal sagrado', que só acomete os verdadeiros gênios" (*RPR*, p. 370) – alheios a quaisquer interdições, como tantos dos bufões, dos loucos e dos *clowns* da ficção; 2) é vítima de lacunas na memória, pois nunca sabe se sonhou ou se viveu o drama que narra – condição intervalar entre sanidade e loucura, na esteira do Quijote cervantino; 3) é usuário da esotérica beberagem *cardina*[18] – um chá "que dá à pessoa uma inteligência danada, mas, ao mesmo tempo,

---

16 Atente-se para a rica simbologia do número *4*, que, por deduzir-se do *2* e do *3*, é o algarismo da "dupla dualidade". Os numerólogos chamam a atenção para as várias línguas em que o nome divino tem quatro letras: DEUS (latim/português), DOUE (celta), DIEU (francês), GOTT (alemão) etc. E, ainda, é a quaternidade que representa os quatro estados da matéria – fogo, ar, água, terra –, em sua relação com o mundo espiritual, conforme está na Cabala e nos ensinamentos pitagóricos. (CHABOCHE François-Xavier. *Vida e mistério dos números*. São Paulo: Hemus, 1979, pp. 121 e ss.). Do ponto de vista literário e considerando-se o compromisso do *RPR* com a Poesia em geral, não se descarte a lembrança da *cuaderna via* (< *quadrivium* = quatro caminhos), tipo de estrofe da métrica espanhola usada pela escola conhecida como *Mester de Clerecia* (século XIII), de que Gonçalo de Berceo foi conhecido representante.

17 Possivelmente, o belo conjunto de poemas *Quaderna* (1956-1959), de João Cabral de Melo Neto, tenha inspirado a concepção do Quaderna de Suassuna. E ainda, o poeta pernambucano pretendia, no caso dos "Estudos para uma bailadora andaluza", que abre a série, "fazer quatro poemas intitulados 'Imitações', cujo tema seria os referidos quatro elementos: o fogo, a água, a terra, o ar". MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. OLIVEIRA, Marly de (org.), com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

18 Ou "Vinho da Pedra do Reino", uma afrodisíaca mistura, dentre outras coisas, de "jurema" e "manacá". Cf. Folheto LXXXIII (segundo a denominação dada aos capítulos da obra, à moda do cordel).

apaga a homência do sujeito" (*RPR*, p. 601), sob cujo efeito embriagador ele "sai de si" e tem "visagens, faz profecias, vê assombrações";[19] 4) por fim, termina cego (Homero?), forte sugestão de que continua a "enxergar" com outros olhos que não os de seu corpo físico, conforme se espera dos Poetas (e Quaderna – é bom lembrar – considera-se "o maior de todos"... *RPR*, p. 297).

Não é só por via da épica homérica ou da picaresca cervantina que Suassuna "amarra" sua história e evita que o compromisso tão estreito dela com os fatos sociopolíticos de seu tempo a transforme num pastiche jornalístico. Outra poderosa parceria com a ficcionalidade da matéria vem de *A Demanda do Santo Graal*, original do século XIII em sua versão portuguesa copiada no século XV:[20] Sinésio, "o rapaz do cavalo branco", chega a Taperoá em véspera de Pentecostes, em meio a vários sinais miraculosos e à frente de uma caravana andrajosa, devidamente anunciados por poetas-cantadores que, imitando profecias Testamentárias, prometem uma Nova Era a todos os miseráveis do Sertão. De acordo com esse paradigma – cunhado para o Ocidente pela chamada *matéria de Bretanha* ou *matéria arturiana* e repetido *ad nauseam* pelas novelas de cavalaria quinhentistas –, ele é a reencarnação de Galaaz, o "sergente de Jesus Cristo", o "puro dos puros", aquele que veio para salvar o Reino de Logres (= Inglaterra), ameaçado não só pelos invasores saxões, como ainda pelos pecados carnais da luxuriosa corte do Rei Artur. É o que Quaderna adapta à sua "demanda novelosa da fatídica Pedra do Reino", com incursões pelo *Perceval ou le conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, e pelo *Tristan et Iseut* em suas várias versões, prosa ou verso.

Como se observa, Suassuna está sempre atento à enorme diversidade dos temas e fontes que tem em mãos e que é preciso saber manipular. Afinal, é ele o criador do "Movimento Armorial" (1970), com um programa claramente definido de "integração das artes", de "interdisciplinaridade", de "arte total", visando à ultrapassagem de fronteiras metodológicas e teóricas, ao resgate da profunda unidade das manifestações artísticas brasileiras e em busca de um substrato comum à "mentalidade" dos povos, inserido no conceito moderno da "longuíssima duração", que veio modificar inteiramente nossa percepção do tempo.[21] Como se falasse pela boca dos historiadores, etnólogos, antro-

---

19 SCHMITT, Jean-Claude. *História das superstições.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1997.

20 *A Demanda do Santo Graal.* NUNES, Irene Freire (ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

21 Jacques Le Goff dedicou vários estudos ao tema, centrados na Idade Média. Veja-se, por exemplo, a "Primeira Parte" de *Uma longa Idade Média* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, pp. 23-88).

pólogos, linguistas e semiólogos que têm discorrido sobre o papel dos imaginários na constituição das nações,[22] Suassuna dizia, em 1977:

> [...] se conseguirmos expressar o que é nosso com a qualidade artística necessária, estaremos seguindo o único caminho capaz de levar à verdadeira Arte universal – aquela que, partindo do nacional, se universaliza pela boa qualidade. [...] Sendo fiéis ao Nordeste e ao Brasil, estamos sendo fiéis, também, à América Latina inteira, assim como à Etiópia ou à Índia, tão semelhantes a nós. É por isso que, em todo o nosso trabalho, tanto insistimos nessas raízes e nesse parentesco.[23]

**M**ais uma vez, remontemos a Quaderna, para pontuar o quanto sua atuação na obra mediou essas inter-relações: como ele fala de *memória*, três anos após o crime, expondo ao Corregedor muito mais o que "ouviu dizer" do que o presenciado, antes uma "evocação" dos fatos do que sua fiel "descrição", não só é evidente o subjetivismo de um relato assim calcado nas imprecisões da "oralidade" ("atenção, nobres Senhores e belas Damas de peitos macios"), como ainda se tem da realidade uma *imagem*[24] difusa, conforme os interesses do narrador de esclarecer ou ocultar detalhes da história que conta. Por isso explora uma gama variada de possibilidades analógicas: a metáfora, a metonímia, a sinédoque, a alegoria, o paradoxo, a antítese, o oximoro, a ironia, a paródia etc. – atos verbais que ajudam a manter a polaridade, mutuamente interferente, entre o sujeito que exprime e o objeto expresso. Estamos nos espaços limítrofes da Poesia, à qual Suassuna dedicou páginas e páginas do *RPR* e em cuja essência se escudou para tratar a realidade histórica de um ponto de vista exemplarmente estético.[25] Porém, não foi uma escolha fácil...

---

22 Para um bom exemplo desse tipo de reflexão, cf. FRANCO JÚNIOR, Hilário. "O retorno de Artur: o imaginário da política e a política do imaginário no século XII". In: *Os três dedos de Adão. Ensaios de mitologia medieval.* São Paulo: Edusp, 2010, pp. 173-92.

23 SUASSUNA, Ariano. "O Movimento Armorial". Separata da *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*. Recife: Concepe, n. 4, jan.-jun. 1977, p. 63.

24 Cf. SCHMITT, Jean-Claude. "A imaginação eficaz". *Signum – Revista da Abrem.* São Paulo, Negrito Designer, n. 3, pp. 133-150, 2001.

25 Convém lembrar que Ariano Suassuna foi professor de Estética no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco e ali atuou por 33 anos de atividades. Desse trabalho didático, escrito em 1956, reescrito e publicado em 1975, resultou *Iniciação à Estética.* 5 ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2002.

Em meio à irreverência e aos deboches que temos visto de Quaderna, pelo menos três importantes questões teóricas são por ele formuladas, direta ou indiretamente, no *RPR*, mostrando que os cinco Livros e 85 Folhetos foram quase geometricamente desenhados, com vistas a cumprir o ideal suassuniano da obra que, embora "engajada", "reinventa" o que "denuncia":[26] 1) que gênero, que fôrma[27] adotar? A epopeia em versos (épicos ou líricos)? O romance em prosa? Qual deles serve melhor à transubstanciação do Real? 2) O que significa exatamente a ambição de Quaderna de se eleger para a Academia Brasileira de Letras como o "Grande Gênio da Raça Brasileira", segundo ele defende, de maneira conclusiva, no último capítulo do livro, depois de ter voltado várias vezes à questão? 3) Como conciliar o que vem de fora, o que recebemos por herança do Colonizador, com aquilo que é nosso, nacional, ou diretamente, aqui no caso, "nordestino" e "sertanejo"? São três formidáveis problemas, que envolvem densamente o processo da criação literária como um todo e que merecem ser tratados à parte.

## I – O "EPOPEIETA"

**S**e há uma dúvida que Quaderna não teve é com relação ao papel da Poesia[28] como instrumento de dignificação de seu relato. Não só insere nele vários poemas de autoria própria ou extraídos do *Romanceiro* do Nordeste, como lembra sempre os nomes consagrados de Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Olavo Bilac, Augusto dos Anjos – estros a serem "superados". Tome-se um exemplo desse transfigurador poder da Arte poética, quando Quaderna alerta o Corregedor sobre a paradoxal magnitude do cortejo de desgraçados que acompanha Sinésio, "o rapaz do cavalo branco", à entrada de Taperoá:

---

26 "Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o *projeto* de eu mesmo erguer, de novo, *poeticamente*, meu Castelo pedregoso e amuralhado. Tirando daqui e dali, juntando *o que acontecera* com o que *ia sonhando*, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império" (*RPR*, p. 75, grifos meus). Postulados como este sugerem que passa longe das intenções do Autor o chamado "romance de tese", tal como se tornou moda na segunda metade do século XIX.

27 Utilizo o termo na acepção que lhe dá Massaud Moisés: *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004, verbete "Gêneros".

28 No *RPR*, o Folheto XXXVI está dedicado à apresentação de um conceito – o de "poeta de planeta", título que só Quaderna poderia ostentar –, formulado pela boca do cantador João Melchíades (especialmente p. 183).

> Bem, se o senhor quiser, pode imaginar somente uns cavalos pequenos, magros e feios, uma porção de gente suja, magra, faminta e empoeirada, arrastando por aquela estranha Estrada uma porção de velhos animais de Circo, famélicos e desdentados, uma tropa pobre e amontoada. Para mim, porém, somente o facho sagrado da Poesia régia é capaz de dar a medida daquele evento extraordinário, de caráter epopeico! (*RPR*, Folheto LV, p. 323).

**A** indecisão surge quanto à opção pela "epopeia" ou pelo "romance", já que o seu assunto caberia indistintamente nos dois gêneros, por ele entendidos à sua maneira – muito pouco afeita à tradição aristotélica e horaciana e mais sintonizada com as novidades trazidas pela era romântica, a partir do último quartel do século XVIII.[29] Rechaça o primeiro,[30] porque seu objetivo central é a exaltação de um "herói individual", atitude "superada e obscurantista", que não permite a "manifestação do Povo" – este, sim, o "herói coletivo" que interessa (*RPR*, pp. 145-6). E se "uma obra, para ser clássica, tem que condensar em si toda uma literatura", então a melhor saída seria o segundo gênero, pois no "romance" – principalmente os de "cangaço", meio épicos / meio picarescos / meio de costumes (*RPR*, Folheto XXXI) – seria possível amalgamar "um enredo fantástico do espírito", "uma narração baseada no aventuroso e no quimérico" e "um poema em verso, de motivo heroico". A discussão "vai e volta" quase tautologicamente e os treze Folhetos do Livro II giram à sua volta. Ao fim e ao cabo (Folheto LXXVI), decide-se por uma fôrma "híbrida" – pronta a abrigar raízes europeias e brasileiras, a prosa e a poesia, temas "fidalgos" e temas "sertanejos", tudo num imbróglio só.

Como fazê-lo? Só um outro Homero, um "epopeieta", em demanda de uma mirífica "totalidade", poderia arcar com o peso dessa responsabilidade, jocosamente delineada: "criei *um gênero literário novo*, o romance heroico-brasileiro, ibero-aventuresco, criminológico-dialético e tapuio-enigmático de galhofa e safadeza, de amor legendário e de cavalaria épico-sertaneja" (*RPR*, p. 342, grifo meu). Por estranha que pareça tal definição de gênero, ela encaixa-se verossimilmente no desenho geral do *Romance da*

---

29 WELLEK, René. *História da crítica moderna.* São Paulo: Herder/Edusp, 1967, 2 vols. (Para os nossos propósitos, cf. vol. I).

30 Até pensou em escrever uma *Sertaneida*, uma *Nordestíada* ou uma *Brasileia,* descartadas porque soariam a mera imitação da *Eneida,* da *Ilíada* ou da *Odisseia,* respectivamente (*RPR*, p. 185).

*Pedra do Reino*: termos como "heroico", "ibérico", "enigmático" e "épico", do universo greco-romano, das canções de gesta e das cavalarias que aportaram com abundância em terras latino-americanas por meio dos colonizadores quinhentistas,[31] formam composto com "brasileiro", "aventuresco", "tapuio", em visível apelo às coisas da terra brasílica e à realidade do Sertão. É o mundo das analogias e dos paralelismos,[32] do "espelhamento" visando à "superação" de modelos,[33] em que se aponta o quanto a cultura nordestina deve à sua ancestralidade europeia e, especificamente, à sua herança ibérica no âmbito das Artes em geral. Nem sempre essa dualidade analógica é de convivência pacífica, como se pode ler nas entrelinhas tipológicas do "criminológico-dialético": não só existe um enigma por aclarar, como também Quaderna conduz seu depoimento de maneira a haver sempre duas versões dos fatos, dois lados, dois pontos de vista – a opor o suposto criminoso e a lei, a Esquerda e a Direita, as autoridades e o Povo, o rico e o pobre, o Coronel e o Cangaceiro, e até a Poesia e a Prosa. Por meio de estratégia notoriamente cervantina, Suassuna zomba de uma pretensa Verdade e condena qualquer dogma que iniba o criador.

## II) "O GÊNIO DA RAÇA"

**É** como um gesto de rebeldia e de modo sarcasticamente zombeteiro que Quaderna se candidata ao posto de "Gênio da Raça Brasileira", ainda "vago", uma vez que a Academia Brasileira de Letras dera o título de "Príncipe dos Prosadores" a Coelho Neto e o de "Príncipe dos Poetas" a Olavo Bilac; e se o Conselheiro Ruy Barbosa ("aquele baiano que, no artigo "Porneia", teria usado, sem repetir nenhum, vinte e oito sinônimos da palavra *prostituta*") houvesse sido bem-sucedido, "o Nordeste *verdadeiro, o nosso,* não poderia mais reivindicar o cargo" (*RPR*, p. 140, grifo meu.). A causa dessa ojeriza contra os "medalhões da Arte" é a denúncia subliminar de que os nordestinos são "opacos" para

---

31 LACARRA, Maria Jesús & BLECUA, J. Manuel Cacho. *Lo Imaginario en la Conquista de América.* Zaragoza: Edición Oroel, 1990; WECKMANN, Luís. *La Herencia Medieval del Brasil.* México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

32 FRANCO JÚNIOR, Hilário. "Modelo e imagem: o pensamento analógico medieval". In: *Os três dedos de Adão. Ensaios de mitologia medieval*, cit., pp. 93-128.

33 FIGUEIREDO, Fidelino de. *A épica portuguesa no século XVI.* Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, n. 6, 1950.

uma ABL cheia de afetação (profundamente criticada no último Folheto do livro) e de que Quaderna só não foi aceito entre seus membros porque não é "doutor".[34] É quanto lhes basta, a ele e a seus amigos, para criarem a "Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba" – cujos patronos, muito significativamente, seriam Tobias Barreto (1839-1899) e Sílvio Romero (1851-1914). Dos três sócios, o negro Clemente é "emparedado" porque vive "entre os elos de ferro do preconceito e da injustiça social"; o branco Samuel, porque se sente "exilado neste bárbaro Deserto africano e asiático que é o Sertão"; e Quaderna – de quem partiu a proposta, como "verdade em boca de louco" – é o que "vive murado entre o enigma e o logogrifo" (*RPR*, p. 134). O perfil da nova casa parece, então, perfeito para abrigar o "gênio da raça" tal qual o imaginaram.

No Folheto XXVIII define-se bem e de várias maneiras esse "gênio" portador de uma identidade coletiva: "o gênio de uma raça era a pessoa que condensava em si, exaltadas e apuradas, as características marcantes do País"; para tanto, ele é em geral um escritor, que escreve uma "Obra considerada decisiva para a consciência de sua Raça", uma vez que certos livros "são condensações psíquicas das nacionalidades a que pertencem". Por isso, no caso, o assunto dessa *opera maestra* teria que ser obrigatoriamente o Brasil, em toda a sua diversidade. Além do mais, e de forma coerente com o que Ariano Suassuna vem enaltecendo ao longo do *RPR*, "em todos os Países do mundo, os 'gênios das raças' são sempre Poetas, criadores no campo do sonho e da imaginação".

Está mais do que evidente que essa discussão, de sabor local, repousa sobre outra, bem mais ampla e que apaixonou a crítica literária europeia principalmente a partir da segunda metade do século XVIII: a teoria do "gênio criador". Suassuna utiliza-a de dois ângulos, indissoluvelmente imbricados: 1) de um lado, o "gênio" como *ingenium*,[35] que se tornou "uma palavra de ordem, pela qual se rejeitavam completamente a disciplina e a tradição [clássica e neoclássica], ligando-se essa atitude à crença na

---

34 O mesmo se diz de outras agremiações: "Tentei, então, por todos os meios possíveis, entrar no sodalício mais prestigioso da Paraíba, o 'Instituto Histórico e Geográfico Paraibano'. Sete vezes escrevi ao Instituto, propondo meu nome, e sete vezes fui recusado, tal a má vontade das instituições da Capital contra a intelectualidade sertaneja!". (*RPR*, p. 132).

35 *Ingenium* = qualidade, natureza de uma coisa / disposições naturais, qualidades inatas, temperamento / disposições intelectuais, inteligência, talento, gênio. FERREIRA, António Gomes. *Dicionário de latim-português*. Porto: Porto Editora, 1998.

espontaneidade da criação",[36] anunciada pelos albores do Romantismo transgressor. Gênio é o que engendra e procria, o que tem o dom da "invenção", da "imaginação", da "originalidade" – resvalando facilmente para a "magia sobrenatural", o "misticismo religioso", tão ao gosto de Quaderna e de sua inédita condição de "epopeieta". 2) De outro lado, e numa convivência das mais curiosas e instigantes, a ascensão, ao longo do século XIX, das doutrinas realistas e positivistas, das quais se alimentou (e pelas quais digladiou…) a chamada "Escola do Recife", com Tobias Barreto e Sílvio Romero à frente.[37] A partir mais ou menos da revolução de fevereiro de 1848 na França – que teve forte apoio da Burguesia – movida por ideais libertários nacionalistas e socialistas, pensadores como Augusto Comte (1798-1857), Pierre Joseph Proudhon (1809-1865), Karl Marx (1818-1883), Ernest Renan (1823-1892), Hippolyte Taine (1828-1893), a par de romancistas como Émile Zola (1840-1902), declararam sua fé inabalável nas Ciências em geral – econômicas , biológicas, sociológicas, políticas – e refutaram a Teologia e a Metafísica.[38] Foram essas diretrizes "científicas" que nortearam os postulados recifenses de valorização da "mestiçagem" brasileira (resultado do cruzamento de raças), de investigação sobre a possibilidade de um caráter propriamente "nacional" para o Brasil.

---

36 WELLEK, René. *História da crítica moderna.* São Paulo: Herder & Edusp, 1967, 2 vols., vol. I, p. 159. E o que poderia ser quase como um postulado "quadernesco": "Há, por vezes, mais discernimento em nos afastarmos das regras da arte que em segui-las; e… há mais beleza nas obras de um grande gênio ignorante das regras de arte que nas obras de um gênio menor, que não só as conhece como também as segue escrupulosamente". ADDISON, Joseph *apud* WIMSATT, William K. & BROOKS, Cleanth. *Crítica literária. Breve história.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, p. 348. Ver, ainda, MONGELLI, Lênia Márcia. *A Estética da Ilustração. Textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

37 PAIM, Antônio. *A Filosofia da Escola do Recife.* Rio de Janeiro: Saga, 1966. [Do mesmo autor: *A Escola do Recife. Estudos complementares à História das Ideias Filosóficas no Brasil – vol. VI.* Londrina: Editora UEL, 1999. Em http://institutodehumanidades.com.br/arquivos/escola_do_recife. Acesso em: 22 jan. 2017.] Na mesma linha de interesses, e porque visceralmente ligado à dramaturgia de Ariano Suassuna, está o Teatro do Estudante de Pernambuco, que estreou em 1945 e, como outros do gênero, solicitava atenção a uma tradição cultural genuinamente brasileira e popular. GUINSBURG, J. *et al.* (orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro. Temas, formas e conceitos.* São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006, verbete "Amador (Teatro)".

38 MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira. Romantismo. Realismo.* São Paulo: Cultrix, 1984, pp. 313 e ss.; CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira. Origens e unidade.* São Paulo: Edusp, 1999, 2 vols. (Cf. principalmente vol. I, pp. 281 e ss.).

Mas Quaderna, dialético por excelência, cioso da “profunda unidade de tudo o que escrevo” (*RPR*, p. 202), batalhando por uma “obra completa” – e a sua seria única neste sentido, “pois teria textos selecionados para mim pela Esquerda [Clemente] e pela Direita [Samuel] brasileiras” (*RPR*, p. 225) –, coloca no mesmo patamar valorativo aquelas duas maneiras de conceber a ficção; por exemplo: a) com relação ao Sebastianismo, “o Sonho é muito mais poderoso do que o Real” (*RPR*, p. 170), principalmente, em se tratando do fim trágico do Rei, quando “a Morte bela sagra a vida inteira!” (*RPR*, p. 176); b) “Como é que o Povo brasileiro pode prestigiar seus poetas [diante do hermetismo de uma estrofe], se eles se isolam na torre de marfim, deixando de lado os problemas humanos, nacionais e coletivos, para armar essas pequenas charadas?…” (*RPR*, p. 203).

### III) “TAPIRISMO” X “ONCISMO”

**P**ara fundir naquele “todo” demandado por Quaderna tantos contrários miscíveis, Suassuna coloca em cena – genial solução! – seus dois divertidos e igualmente cultos alter egos, “professores” do Narrador, em constante litígio entre si: o Dr. Samuel Wandernes, branco, católico e de extrema Direita, poeta e promotor da Comarca, criador do movimento literário “Tapirismo Ibérico-Armorial do Nordeste” e autor de *O Rei e a Coroa de Esmeraldas x* Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, negro, ateu e de extrema Esquerda, bacharel, advogado, filósofo e mestre-escola da Vila, à frente do movimento literário “Oncismo Negro-Tapuia do Brasil” e autor de *Tratado de Filosofia do Penetral*.[39] Os títulos que ostentam são aqueles que os qualificam para a “Academia dos Emparedados”.

Como se verificou em relação aos dois outros temas – faces e contrafaces de uma só moeda –, sob a ironia e o achincalhe se eleva mais um assunto crucial para as Letras brasileiras desde o século XIX e que a Semana de Arte Moderna de 1922 só fez agudizar: os discursos de Samuel e Clemente metaforizam nossas relações com

39 “Tapirismo” < tapir; “oncismo” < onça – neologismos com que Quaderna designa o feroz e lendário animal das florestas brasileiras, quer se lhe dê o nome “nobre, afrescalhado”, de origem europeia (*tapir*), quer o mais “típico e característico”, sertanejo (*onça*). (Folheto II, p. 6 e Folheto XXVII, p. 132). A propósito da “onça”, ver: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* São Paulo: Global, 2000.

os povos colonizadores europeus e nosso esforço paralelo, contínuo,[40] para erigir nossa autonomia política, literária e cultural. Pela boca de Quaderna, de um lado "a cultura renascentista da Europa em decadência, a supremacia da raça branca e o culto da propriedade privada"; de outro, a "mitologia negro-tapuia, [...] profundamente revolucionária do ponto de vista social, pois incluía a abolição da propriedade privada" (*RPR*, p. 142). Num dos capítulos mais radicais do livro (Folheto LXXIX), indispensável para se entenderem mais amplamente as teorias tantas vezes mirabolantes, não raras vezes xenófobas, mas muitas vezes certeiras de Quaderna, diz o interlocutor Adalberto Coura: "acontece que entre nós [latino-americanos] os Conquistadores ibéricos dominaram os Povos negros e vermelhos e foi sobre o extermínio ou sobre a escravatura que se fundaram esses arremedos de Nações que somos nós". E o Brasil, especificamente, "só será uma Nação quando reparar essa injustiça, acabando essa dualidade, [...] essa separação entre Brancos-ricos e Negros-pobres, e tornando-nos, todos nós, orgulhosamente, Negros, Vermelhos e Brasileiros!" (p. 523). O símbolo dessa União é a famosa "Onça castanha" de Quaderna – cor "parda" que mistura tonalidades e simboliza a famosa teoria da "mestiçagem" de Gilberto Freyre e seguidores: "Formou-se na América tropical uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na composição".[41]

Por esse outro flanco, o mesmo insistente convite para mergulhar na realidade brasileira e na literatura popular, mas sem perder de vista que a excelência dela depende do tratamento erudito que se lhe der: conforme apontamos acima, o "Movimento Armorial pretende realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura", lembrando que "quem diz brasileiro e nordestino diz ibérico, mouro, negro, vermelho, judeu e mais uma porção de coisas que seria longo enumerar"[42].

---

40 Cf. MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira:* vol. IV (1877-1896) e vol. V (1897-1914). São Paulo: Cultrix, 1978.

41 FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.* 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 4. Em 1976, Ariano Suassuna defendeu sua tese de livre-docência: *A Onça castanha e a Ilha do Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira.* Recife: Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE.

42*Apud* VASSALLO, Lígia. "O Grande Teatro do Mundo". *Cadernos de Literatura Brasileira*, cit., pp. 148 e 177, respectivamente. O tema foi muito bem examinado por SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, cit.

Portanto, não se trata de romper com tradições "estrangeiras" – inalienavelmente incorporadas às nossas –, mas sim de lhes dar uma voz pessoal, própria, que o País sufocou sob séculos de dominação e de "colagem" de figurino alheio. Como as demais, também aqui as implicações teóricas são de grande envergadura, porque as relações entre o popular e o erudito nos levam, por extensão, a cruzar as fronteiras entre o oral e o escrito, como têm mostrado linguistas e etnólogos.[43] Aliás, esse é o espírito dos sonhos armoriais de integralidade artística!

Para concluir, uma última reflexão: se nas malhas e nos desvãos do *Romance da Pedra do Reino* Ariano Suassuna operou uma verdadeira revisão da História da Literatura e da Crítica Literária brasileiras, teríamos que abrir um outro escaninho para esmiuçar, ainda, os elos Literatura/Psicanálise, por ele desvelados em seus profundos, dolorosos e vivíssimos efeitos catárticos:

***Fazenda Acauhan***
*(Lembrança de Meu Pai)*
Com tema de Janice Japiassu

Aqui morava um Rei, quando eu menino
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da Sorte sobre o meu Destino,
Pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino
Quando, ao Som da Viola e do bordão,
Cantava com voz rouca, o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

43 BARTHES, Roland & MARTY, Eric. "Oral/escrito". In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 11, pp. 32-57; BATANY, Jean. "Escrito/oral". In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval.* Bauru: SP/Edusc; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, vol. I, pp. 383-95.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia
eu me vi como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efígie me queima. Eu sou a presa,
ele a brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.[44]

**Lênia Márcia Mongelli** é Professora Titular da Universidade de São Paulo

44 SUASSUNA, Ariano. *Seleta em prosa e verso.* SANTIAGO, Silviano (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 99.

# HILDA HILST LÊ BECKETT

Olga Kempinska

**RESUMO:** O artigo investiga a importância capital da prosa de Samuel Beckett no processo da elaboração da poética das "ficções" de Hilda Hilst. Tomando como seu ponto de partida os traços intertextuais de *Molloy* em *Fluxo-floema*, o trabalho debruça-se sobre a interiorização do palco da comunicação e enfatiza os elementos dramáticos da dicção poética hilstiana, insistindo no dilaceramento da subjetividade sob o efeito da violência inerente à coincidência da palavra e da emoção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Hilda Hilst; Samuel Beckett; intertextualidade

***ABSTRACT:*** *The paper investigates the capital importance of Samuel Beckett's prose in the process of the elaboration of Hilda Hilst's "fictions". Taking as its starting point some of the intertextual traces of Molloy in* Fluxo-floema*, the paper analyzes the interiorization of the communication scene and emphasizes dramatic elements of Hilst's poetics, insisting on the painful splitting of the subjectivity under the effect of the violence inherent to the coincidence of word and emotion.*

***KEYWORDS:*** *Hilda Hilst; Samuel Beckett; Intertextuality.*

*Sobre esse grande real interior onde fantasmas mortos e vivos, natureza e vazio, tudo aquilo que não para e que nunca será, juntam-se em uma única evidência e para um único testemunho.*
Samuel Beckett, *Homenagem a Jack B. Yeats*

*Enfim, é preciso continuar.*
Hilda Hilst, *Fluxo-floema*

**A** relação intertextual entre *Fluxo-floema* (1970) e *Molloy* (1951, em francês, e 1955, em inglês) afirma-se logo na primeira página do livro. Hilda Hilst cita na epígrafe uma passagem do texto beckettiano:

> Havia em suma três, não, quatro Molloys.
> O das minhas entranhas, a caricatura que eu fazia desse, o de Gaber e o que, em carne e osso, em algum lugar esperava por mim.
> ..........................................................................................................................................
> Havia outros evidentemente. Mas fiquemos por aqui, se não se importam, no nosso circulozinho de iniciados.[1]

**A** passagem destacada por Hilst provém da narrativa feita por Moran, um agente que toma a voz na segunda parte do livro de Beckett, ocupando-se do "caso Molloy",[2] sobre o qual confecciona um relatório. Da observação de Moran resulta que Molloy "rolava a cabeça, proferindo palavras ininteligíveis" e que "estava sempre a caminho".[3] Não sem motivo, Moran fica muito perplexo. O que significa falar consigo mesmo? Como bem nota Paul Ricœur, colocar-se essa pergunta leva à reflexão acerca do "destino da subjetividade na literatura",[4] intimamente ligado à forma do monólogo interior. O monólogo

---

1 HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003, p. 5.
2 BECKETT, Samuel. *Molloy*. Tradução de A. H. Souza. São Paulo: Globo, 2014, p. 149.
3 Idem, p. 158.
4 RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de M. V. Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 156.

interior – confuso, plural e incessante – é a princípio "sem ouvinte e não pronunciado",[5] a não ser em obras literárias daqueles autores que empreendem a vertiginosa tarefa de encenar a emergência – simultânea e incontrolável – da palavra, da emoção e do pensamento: Woolf, Proust (sobre quem Beckett escreveu um ensaio), Beckett, Hilst, entre outros. De fato, aquele monólogo ao qual se entrega Molloy, constituindo-se com isso para Moran em um indecifrável enigma, é acessível ao leitor na primeira parte do livro. Nada há então de estranho no fato de que um de seus temas recorrentes seja a própria linguagem.

Uma vez que a atividade linguística é também uma das questões mais perturbadoras de *Fluxo-floema*, a pesquisa dos traços da leitura da obra de Beckett feita por Hilst torna-se irresistível. Em uma entrevista de 1981, a autora descreve a excitação intelectual proporcionada por textos beckettianos, associando-a, entre outros, ao humor escatológico perante situações terríveis:

> O Beckett me interessou muito, porque aí eu já senti ele como um desaforo, sabe, ele é um desaforo, tudo o que ele diz, entende? Então, o personagem conta todos os peidos que dá, e ele conta isso com uma *mise-en-scène*, com uma certa soberba e tal, e eu acho isso muito bom, sempre que você começa a falar de coisas que as pessoas têm medo.[6]

**H**ilst sublinha seu fascínio pelo irlandês, em quem descobre também a estranha eficácia dos gestos desesperados: "e esse homem me interessou, eu me interessei por toda a obra dele, e é o homem que eu mais admiro como escritor. Porque ele teve a coragem de assumir a própria condição e falar dessa condição grotesca, torpe quase, que é a condição humana".[7] À primeira vista, Hilst aprende com Beckett sobretudo a arte do desaforo. Mas seriam os textos do irlandês realmente tão chocantes por sua abordagem do corpo em suas atividades escatológicas? Não se deve esquecer que, em 1981, quando descreve os motivos de sua admiração por Beckett, Hilda Hilst está no momento da construção

5 SALLENAVE, Danièle. "Em torno do 'monólogo interior': leitura de uma teoria". In: *Masculino, feminino, neutro. Ensaios de semiótica narrativa*. Tradução de T. Franco Carvalhal *et al.* Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 112.

6 DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem. Entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013, p. 80.

7 Ibidem.

de sua persona artística, a da irreverente e escandalosa, trabalhando para se afirmar no mundo cultural brasileiro como "pornográfica, amaldiçoada, provocadora e obscena".[8] Trata-se de uma tarefa difícil, ousada, que toca aos envolvimentos do feminino no simbólico, sem falar das questões editoriais, ou seja, as do mercado. Assim, jogando com uma das imagens estereotipadas do feminino – a da bruxa –, a escritora aposta na provocação, lançando mão de uma linguagem cada vez mais chula e da temática aparentemente pornográfica.

Em seus textos literários, em suas crônicas e nas entrevistas concedidas ao longo dos anos, Hilst procura então falar daquilo de que as pessoas têm medo; ou seja, pratica uma dicção poética e uma postura artística que colocam em questão a relação entre a arte e o pacto civilizatório. Mas não se deve esquecer que um de seus pornógrafos preferidos era Wittgenstein, alguém que se perguntava, por exemplo: "A palavra cujo significado não está claro é 'pura', ou 'saturada'. Como nós aprendemos esse significado? Como se sabe que os homens visam com ela ao mesmo?".[9] Ele chegava até a afirmar: "Aquilo, acerca do que escrevo tão morosamente, pode ser óbvio para outrem com um entendimento são",[10] ou: "Aparece-me à noite um fantasma. Ele poderia então brilhar com um débil clarão claro; vejo-o porém cinza, então a luz precisaria provir de um outro lugar qualquer".[11] Como Hilst mesma diz, o problema de verdade é que todos os seus personagens "têm o mau hábito de pensar".[12] Com efeito, os personagens hilstianos pensam em demasia, exatamente como os de Beckett. E, de fato, especificando melhor os motivos de sua admiração pela obra beckettiana, a autora confirma: "Ele quer ir até o fim daquela questão, então ele contorna aquela questão de várias maneiras".[13]

"Contornar de várias maneiras" é o movimento que se dirige em Beckett tanto às questões existenciais quanto às atividades linguísticas, mostrando, inclusive, que os dois domínios estão visceralmente ligados. Bem o sabem os personagens beckettianos:

---

8 NASCIMENTO, Elma Lia. "Farewell to a cursed poet". *Brazzil News 24/7. Brazzil Magazine*, fev. 2004. Disponível em: http://www.brazzil.com/2004/html/articles/feb04/p106feb04.htm. Acesso em: 29 out. 2016.

9 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Tradução de J. C. Salles Pires da Silva. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 67.

10 Idem, p. 183.

11 Idem, p. 161.

12 DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, cit., p. 160.

13 Idem, p. 81.

"Pois tudo se liga, na longa loucura do corpo, sinto assim".[14] As ruminações de Molloy possuem como seu meio e como seu tema as palavras, que deixam de servir à comunicação e passam a ser tratadas ora como objetos ora como partes do corpo: manuseadas, reviradas, transformadas em fonte de sensações. Enquanto texto, *Molloy* pratica um abuso constante das palavras, em todas as suas "funções".

A relação entre linguagem e pensamento é contestada por meio da encenação da heteroglossia, que faz deslizar a questão existencial em uma pergunta feita no bar, descambando na animalidade: "esse rumor que se levanta no nascimento ou até mesmo antes, a esse insaciável *Como fazer? Como fazer?*, ora baixo, um murmúrio, ora claro como o *E para beber?* de um maître, e com frequência se ampliando até chegar a um rugido".[15] O vínculo entre linguagem e memória, vital para a experiência da identidade e para a narrativa da própria vida, é extremamente frouxo: "E essa cidade, a única que me foi dado conhecer, procurei-lhe o nome, na minha memória, com a intenção, assim que o tivesse encontrado, de parar a dizer a um transeunte, enquanto tirava chapéu, Desculpe-me, senhor, x é aqui?".[16] As relações de representação são desacreditadas: "Sim, as palavras que ouvia, e ouvia muito bem, tendo o ouvido bastante apurado, eu as ouvia da primeira vez, e ainda mesmo na segunda, e com frequência na terceira, como sons puros";[17] "E as palavras que eu mesmo pronunciava e que deviam quase sempre se ligar a um esforço de inteligência, muitas vezes me davam a impressão do zumbido de um inseto".[18] As próprias implicaturas conversacionais ficam altamente suspeitas: "que você minta ou se cale".[19] Mas é na ideia da continuidade entre linguagem e corpo que se revela o teor da violência do ser humano enquanto "usuário" da linguagem: "Estabelecia uma comunicação com ela batendo-lhe no crânio. Uma pancada significava sim, duas não, três não sei, quatro dinheiro, cinco adeus".[20] Nas palavras e até mesmo nas letras que as compõem insufla-se um sopro de vida monstruoso acompanhado de um niilismo linguístico: "E se

---

14 BECKETT, Samuel. *Molloy*, cit., p. 85.
15 Idem, p. 27.
16 Idem, p. 54.
17 Idem, p. 77.
18 Ibidem.
19 Idem, p. 125.
20 Idem, p. 36.

a chamava de Mag era porque na minha cabeça, sem que soubesse dizer por quê, a letra G abolia a sílaba Ma, e por assim dizer cuspia em cima".[21]

Estabelecer a comunicação batendo no crânio do outro grotescamente aponta para a interiorização do espaço interpessoal e, de fato, a cena da comunicação parece em Beckett engolida pela mente: "Eu fazia perguntas a mim mesmo por gosto, uma atrás da outra, só para contemplá-las. [...] Chamava isso de pensar".[22] A cena da tradução, igualmente, abandona o espaço interlinguístico e é interiorizada pela subjetividade de Molloy: "esse problema que tinha em compreender não só o que os outros me diziam, mas também o que eu mesmo lhes dizia".[23] Assim, a relação entre linguagem e pensamento expressa-se frequentemente em imagens do espaço sonoro interior, o do pensamento-escuta: "é um som que se põe a farfalhar na sua cabeça, não se sabe como, nem por quê. É com a cabeça que você o ouve, as orelhas não têm nada com isso";[24] "pus-me então a pensar, quer dizer, a escutar com mais força".[25] Trata-se de uma espécie de palco interior cuja potencial obscenidade será plenamente apreendida por Elfriede Jelinek, que, ao dizer "Escuta é pensamento e de todo modo pode-se pensar tudo",[26] aproxima o pensamento da pornografia.

Permeadas pela violência raramente encontrada na literatura, as atividades linguísticas tornam-se em Beckett essencialmente escatológicas:

> E que eu diga isso ou aquilo ou outra coisa, na verdade pouco importa. Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar, escapar, não faz mais que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora. E depois que merda. Vejamos.[27]

**A**ssim, o espaço interior beckettiano – violento e voraz à semelhança de uma incansável voragem – corresponde não apenas à cabeça, mas envolve o corpo inteiro: "todo esse

---

21 Ibidem.
22 Idem, p. 76.
23 Idem, p. 77.
24 Idem, p. 65.
25 Idem, p. 91.
26 JELINEK, Elfriede. "Hören Sie zu!", 2004. Acessível em http://www.elfriedejelinek.com/. Acesso em: 27 out. 2016.
27 BECKETT, Samuel. *Molloy*, cit., p. 54.

espaço interior que não se vê nunca, o cérebro e o coração e as outras cavernas onde o sentimento e o pensamento fazem seu sabá".[28]

A colocação da relação entre linguagem e corpo no contexto escatológico é, de fato, um dos traços mais marcantes da escrita hilstiana. O monólogo de *Fluxo-floema* propõe-se "escrever as coisas de dentro"[29] e, em um movimento de cisão e inversão psicótica, o início da escrita se dá sob a forma do violentíssimo "Uc": "pega essa tua folha luminosa e escreve aí no meio da folha aquela palavra às avessas. Uc?".[30] Abolida qualquer distância – condição de qualquer representação –, as operações linguísticas são comparadas aos distúrbios corporais: "A mesóclise é como uma cólica no meio do discurso: vem sempre".[31]

A cena da comunicação distribui-se no texto de Hilst entre as vozes que a toda hora invadem o palco interior da subjetividade: "Quero lhes contar do meu ser a três".[32] O próprio movimento da invasão dá-se, aliás, em decorrência de associações linguísticas. A primeira delas liga os nomes próprios que, como em Beckett, começam com a mesma letra, prestando-se a confusões: "Ruiska" (o "eu" que fala na forma masculina), "Ruisis" (a interlocutora feminina) e "Rukah" (o interlocutor criança, filho morto). O interlocutor que assombra a subjetividade em crise é o "anão" que surge quando, após a morte do filho, Ruiska olha pelo telescópio uma anã branca. Grotesco e sublime, marcado pela dimensão cósmica, pela negação, mas também por associações excrementais, o "anão" ao mesmo tempo perturba e movimenta a cena da comunicação: "Donde você vem, hein? Do intestino, da cloaca do universo, do cone sombrio da lua".[33] Surgem no texto considerações parafilosóficas que a toda hora lembram a irreverência do sentido, como, por exemplo, "existe em nós uma saída para tudo".[34] Nesse palco intenso e aparentemente caótico, permeado pela multiplicidade de vozes, pela heteroglossia e pela coprologia, vêm sendo formuladas as questões caras à filosofia da linguagem, tais como, por exemplo, a pergunta pela relação entre o sentido e a linguagem privada – "Defino-

---

28 Idem, p. 27.

29 HILST, Hilda. *Fluxo-floema*, cit., p. 20.

30 Idem, p. 21.

31 Idem, p. 25.

32 Idem, p. 51.

33 Idem, p. 35.

34 Idem, p. 29.

te? Ou não te defino? Não é melhor que cada um defina o seu próprio anão?"[35] –, a reflexão sobre os limites do dizível – "Há certas coisas que eu preferiria calar. Há outras que eu preferiria dizer. Agora não sei se digo as coisas que preferiria calar ou se calo as coisas que preferira dizer"[36] –, e até mesmo uma impressionante colocação em jogo de todos os sentidos da palavra "sentido", justamente "contornada" de várias maneiras: "Por favor, isso tudo tem sentido, tem sentido tudo o que aparentemente não tem sentido, e tem sentido tudo o que realmente não tem sentido. Ah, eu queria ter sentido. Eu queria ter sentido aquela água na cara outra vez [...]".[37]

*Fluxo-floema*, de 1970, é o primeiro livro de "prosa" de Hilda Hilst. Trata-se do momento-chave da mudança de sua dicção poética e da invenção daquela "prosa" irreverente, angustiada, intensa e muito difícil, enfim, hilstiana. De fato, aquilo que não transparece muito na fortuna crítica da obra de Hilst, atenta sobretudo à "sexualidade", é a tremenda sofisticação linguística de sua obra, inseparável de uma impressionante violência linguística. Essa complexidade é relatada abertamente, por exemplo, pelos tradutores da obra hilstiana como um grande desafio. Até mesmo em espanhol os empecilhos se revelam enormes, e Bárbara Belloc, uma das tradutoras argentinas de Hilst, insistiu repetidas vezes – inclusive no "Diálogo entre tradutores"[38] organizado na UFF por Johannes Kretschmer – na grande dificuldade de tradução das supostas obscenidades, relacionando-as à riqueza do vocabulário, e, igualmente, aos jogos poéticos, sonoros e rítmicos.

Como então nasce essa escrita hilstiana? E qual é a importância da leitura de livros de Beckett para sua emergência? Conforme sublinha Alcir Pécora, *Fluxo-floema* surge em 1970, após uma "intensa e concentrada produção para teatro".[39] Tanto Beckett quanto Hilst praticaram em seu fazer poético diferentes gêneros literários, e para ambos a forma dramática, explicitamente dialógica, teve uma importância capital. Nesse sentido, é significativo que as "narrativas" de ambos sejam frequentemente adaptadas ao

---

35 Idem, p. 38.

36 Ibidem.

37 Ibidem.

38 FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Romances de Hilda Hilst serão publicados na Argentina (s/a). *Programa de Apoio à Tradução*. Disponível em: https://bookcenterbrazil.wordpress.com/2012/10/26/romances-de-hilda-hilst-serao-publicados-na-argentina/. Acesso em: 3 nov. 2016.

39 HILST, Hilda. *Fluxo-floema*, cit., p. 9.

teatro e encenadas como monólogos dramáticos.[40] E aquele movimento que, em Woolf e em Proust, era ainda "o vaguear e o jogar da consciência"[41] adquire em Beckett e em Hilst traços mais abertamente dramáticos.

O interessante é que a brasileira tenha ficado fascinada não apenas pelo teatro beckettiano, mas também e, quem sabe, mais justamente por aquelas "narrativas" nas quais se dão o despojamento da representação e a interiorização do espaço da comunicação. O marco simbólico da epígrafe é nesse sentido eloquente: *Molloy* (o primeiro da trilogia beckettiana) foi importante na invenção da "prosa" hilstiana. A autora explicita alguns dos motivos da sua passagem para a prosa em primeira pessoa e, assim, em 1978, afirma sua predileção pelo uso do "eu", que a torna inseparável do desejo de "ter emoções com lucidez".[42] Em 1989, Hilda Hilst torna mais explícita a relação entre o desejo de representar a intensidade subjetiva e o uso da primeira pessoa: "Não gosto muito da terceira pessoa por isso. Porque dá sempre uma aparência de artificialidade. Na primeira, posso me encarnar como cada um de nós, como os assassinos ou os santos".[43] Na entrevista de 1986, a autora comenta sua passagem da poesia para a "ficção", relacionando-a à urgência de expressar estados extremos, que, de fato, precisam ser ordenados para serem representados: "Através da poesia, não dava mais. Não cabia na poesia essa vontade de me ordenar. Aí aconteceu essa emergência toda de ficção".[44] Como é surpreendente até hoje, apesar de tantos precedentes, dentre os quais Baudelaire, que também sentiu a necessidade de uma prosa "flexível e contrastante o suficiente para se adaptar aos movimentos líricos da alma",[45] uma poeta dizer que a forma do poema era por demais estreita para a intensidade experimentada pela subjetividade! Essa preferência pela "ficção" em primeira pessoa corresponde então na obra hilstiana à vontade de se "fazer uma radiografia da emoção"[46] e pode ser compreendida como um laboratório.

---

40 Para citarmos apenas encenações brasileiras recentes: em 2012, *Matamoros* (com Maíra Gerstner) e *Primeiro amor* (com Ana Kfouri).

41 AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores (s/n). São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 483.

42 DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, cit., p. 53.

43 Idem, p. 106.

44 Idem, p. 97.

45 BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*. Tradução de A. Zir. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016, p. 14.

46 DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, cit., p. 125.

Investida de características do lírico, do narrativo e do dramático, a ficção hilstiana torna-se um palco explosivo, dilacerante e extremamente doloroso da palavra-pensamento-emoção. Em 1993, a autora acrescenta ainda: "sempre quis falar do que não se pode falar, das emoções que são proibidas, porque vastas demais".[47]

Acompanhado de hibridismo genérico, o uso da primeira pessoa tem também consequências para a recepção. De fato, na leitura de um texto em primeira pessoa o leitor acaba por colocar em cena também sua "subjetividade". Quem sugeriu que o uso da primeira pessoa podia ser comparado ao efeito de um palco do "eu" foi Wolfgang Iser. Ao assinalar que o texto exerce uma influência sobre a posição do leitor, provocando-o a assumir um ponto de vista, ou seja, um papel, a teoria iseriana deixa entrever que, ao ler um texto, o leitor "pensa os pensamentos de um outro".[48] Assim, na leitura de um texto em primeira pessoa, o leitor arrisca-se em pronunciar um "eu". Ainda que saiba que o "eu" assim pronunciado não é seu, a experiência de pronunciar mentalmente o pronome pode levar a uma espécie de suspensão potencial da divisão entre sujeito e alteridade.

Iniciando-se como submisso à sintaxe e dividido em frases, e transformando-se em um fluxo contínuo sem pontuação, o ritmo do primeiro texto de *Fluxo-floema* traz reminiscências da articulação rítmica de *O inominável*, que se inicia como separado em frases, evolui alongando os períodos, e termina em um amálgama discursivo "sem fim", sua última "frase" transbordando por mais de quatro páginas e chegando àquela fórmula que se tornou quase provérbio: "é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar".[49] No entanto, diferentemente de Beckett, que não investe de tanta materialidade as outras vozes, em Hilst o monólogo interior assume características mais abertamente dramáticas. Com isso, o texto hilstiano parece falar mais alto. Além de Ruiska que instaura o monólogo, Ruisis e o anão também têm sua voz e sua vez de falar. Assim, a presença explícita de outras vozes que a toda hora parecem se intrometer para perturbar a linearidade da fala provoca uma diferença rítmica muito significativa entre os dois textos: o de Beckett desdobra-se em um movimento monovocal que tende à regularidade, enquanto o de Hilst sofre múltiplas rupturas e acelerações resultantes das trocas de voz. O ritmo da narrativa hilstiana é brusco, vertiginoso e, como nota Vera Queiroz,

---

47 Idem, p. 149.

48 ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético.* Vol. 2. Tradução de J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 85.

49 BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução de A. H. Souza. São Paulo: Globo, 2009, p. 185.

faz com que o leitor se veja "numa montanha russa, em alta velocidade".[50] Se Beckett é despojamento e "exaustão",[51] também no sentido rítmico, Hilst é excesso e agonia. Ela mesma torna explícita essa diferença capital: enquanto ele escreve que não pode dizer mais, ela prefere dizer: "Quero falar tudo nos meus textos e posso dizer ainda mais".[52]

Existem no texto hilstiano muitos "momentos" beckettianos relacionados ora a expressões ora a temas. Logo no início de *Fluxo-floema*, por exemplo, o próprio gesto de assumir a voz e de contar a história sobre o menino, o monstro e o crisântemo é beckettiano na medida em que corresponde a uma tentativa de se acalmar: "CALMA, CALMA, também tudo não é assim escuridão e morte. Calma. Não é assim? Uma vez um menino foi colher crisântemos [...]".[53] Esse início não seria uma réplica a Beckett? Nos textos do irlandês, aquele gesto antigo das *Mil e uma noites*, o de contar histórias para não morrer, torna-se desesperadamente reflexivo, e os narradores de *Malone morre* ou de *O calmante* contam-*se* histórias. Ou pelo menos tentam: "Logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo. [...] Enquanto espero, vou tentar me contar histórias, se puder".[54] "Pois tenho medo demais esta noite para me escutar apodrecer [...]. Vou portanto me contar uma história, vou portanto tentar me contar uma história, para tentar me acalmar, [...]."[55] Marcado – como tantos personagens beckettianos – pela relação tóxica com a mãe e por uma solidão atroz, o narrador de "Osmo" também tenta contar: "eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória".[56] Como no caso de Malone, surgem logo impedimentos: "não tenho a menor vontade de escrevê-la",[57] e a narrativa é substituída por um fluxo discursivo em torno a uma palavra: "a minha mãezinha não me aguentava porque ela era louca para dançar, dançar isso mesmo, eu espero que vocês saibam o que é dançar".[58]

Tal como os personagens beckettianos entregues à dúvida acerca de seu nome – esquecido, confundido, deformado ou multiplicado –, os de Hilst tampouco *têm* seu nome:

---

50 QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000, p. 24.

51 DELEUZE, Gilles. "The Exhausted". In: *Essays Critical and Clinical*. London: Verso, 1998, pp. 152-74.

52 DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, cit., p. 34.

53 HILST, Hilda. *Fluxo-floema*, cit., p. 19.

54 BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Tradução de P. Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986, pp. 5-6.

55 Idem, *Novelas*. Tradução de E. Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 27.

56 HILST, Hilda. *Fluxo-floema*, cit., p. 75.

57 Idem, p. 76.

58 Ibidem.

"eu me chamo Osmo, quero dizer, para vocês eu digo que me chamo Osmo, mas o meu nome verdadeiro, se é que a gente tem um nome verdadeiro, tem sim, mas o nome verdadeiro não interessa".[59] Além disso, enquanto muitos dos personagens beckettianos têm dificuldades de andar, em Hilst a bengala é logo associada à forma verbal: "Peço a Ruisis minha bengala de jacarandá com aquela cara na ponta, e vou saindo. Gerúndio. Gerundivo".[60]

**"**No entanto, sem que se possa – nem longinquamente – falar de influência, há uma afinidade espiritual enraizada com os textos flamejantes de Samuel Beckett."[61] Diferentemente do que afirma Gilson Ribeiro, parece que existe sim influência de Beckett na obra ficcional de Hilda Hilst e que ela está em uma relação direta com as práticas linguísticas e poéticas, não se limitando ao gesto de pôr "em dúvida a existência de Deus".[62]

Existem, é claro, muitas diferenças, dentre as quais a distribuição genérica das vozes, que em Beckett são predominantemente masculinas (com poucas exceções extremamente significativas, mas não em narrativas longas: Winne dos *Dias felizes*, "ela" de *Mal visto mal dito*). Se no primeiro livro de prosa de Hilst também se fala predominantemente no masculino (Matamoros há de esperar ainda alguns anos), isso talvez aponte tanto para a importância de Beckett para a formação da dicção hilstiana, quanto para a dificuldade da articulação discursiva no feminino de uma radiografia da emoção. A necessidade dessa dicção deixa-se, contudo, fazer sentir desde o início: por mais que o discurso principal aconteça no masculino, ele logo se vê entremeado com o feminino, ora por meio de mistura – "eu menino, eu ancião, eu fêmea"[63] –, ora por meio de conflito, como em "Osmo", onde se disputam os usos e os abusos da palavra "dançar". Não há dúvida de que, do ponto de vista das relações de gênero, a conquista da dicção de Hilda Hilst tenha sido dificílima.

É preciso ressaltar também a diferença quanto ao perfil social dos personagens: em Beckett geralmente desempregados; em Hilst, frequentemente empresários, tal como

59 Idem, p. 91.

60 Idem, p. 32.

61 GILSON RIBEIRO, Leo. "Da ficção". *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 8, Instituto Moreira Salles, 1999, p. 80.

62 Ibidem.

63 HILST, Hilda. *Fluxo-floema*, cit., p. 54.

Osmo e depois Tadeu, ainda que no sentido muito kafkiano do "emprego". Mas a diferença mais significativa diz respeito à experiência da escrita em uma língua estrangeira e à prática do excesso de heteroglossia. Enquanto Beckett transita entre duas línguas, Hilst satura a língua própria, tornando-se nesse sentido mais próxima de Joyce (contra quem Beckett escrevia, optando pelo despojamento).

Hilda Hilst admitiu aquilo que era também verdade para Beckett e que ele provavelmente teria admitido: "Não escrevo porque eu, realmente, tenha que dizer muita coisa. Escrevo porque preciso me salvar".[64] Mas a brasileira foi mais longe, ao dizer: "Estou convencida de que o amor é a única coisa a se viver".[65] E nos tempos nos quais até a arte, no intuito de se adaptar às sensibilidades do "sempre mais" moldadas pelo mercado, se fez toda estranhamento, novidade e provocação, a escandalosa bruxa Hilda Hilst colocou-se também essa pergunta, que mais uma vez contorna a "questão" de uma maneira inesperada:

> É justamente o que eu queria discutir com você: eticamente algum escritor, alguma pessoa, pode assumir a tremenda responsabilidade de romper os limites que o outro aceitou, ou porque lhe foram impostos de fora ou porque se arrumou diante dessa conciliação com a opressão externa e o condicionamento interno de que foi vítima? Revelar ao outro que ele pode ser muito mais e pode ser ele mesmo com uma liberdade total de qualquer tipo de repressão política, econômica, sexual, religiosa, psicológica etc., eu me pergunto, não pode levar uma pessoa à morte, à loucura sem retorno?[66]

**Olga Kempinska** é Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense

64 DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*, cit., p. 127.

65 Idem, p. 39.

66 Idem, p. 57.

# “CONCLUSÕES GERAIS”: A LEITURA DA PEÇA *O QUE É O CASAMENTO?*, DE JOSÉ DE ALENCAR, NO CONTO “CURIOSIDADE” E NA CRÍTICA DE MACHADO DE ASSIS

Amanda Rios Herane

**RESUMO:** Em texto publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, durante março de 1866, Machado de Assis tratou de algumas peças teatrais de José de Alencar, incluindo *O que é o casamento?*, levada à cena em 1862. De acordo com a interpretação de Machado de Assis, Alencar responderia à pergunta contida no título da peça mostrando que não se poderiam extrair “conclusões gerais” sobre o casamento. Neste artigo, propõe-se que, no ano de 1879, Machado de Assis reelaborou essa leitura de *O que é o casamento?* em seu conto “Curiosidade”, recolocando-a de modo a suscitar um debate, de teor relativista, sobre a possibilidade de que a ficção oferecesse respostas para a “vida real”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica; Conto; Teatro; Machado de Assis; José de Alencar.

***ABSTRACT:*** *In a text published on the* Diário do Rio de Janeiro *in March 1866, Machado de Assis discussed some theatrical plays by José de Alencar, including* O que é o casamento?*, that was staged for the first time in 1862. According to Machado de Assis, Alencar had answered the question contained in the title of his play showing that it would not be possible to draw “general conclusions” about marriage. This paper suggests that, in his 1879 short story “Curiosidade”, Machado de Assis reworked this interpretation in order to raise a debate, with relativistic content, about the possibility that fiction could offer answers to “real life”.*

***KEYWORDS:*** *Criticism; Short story; Theater; Machado de Assis; José de Alencar.*

Durante a década de 1860, Machado de Assis colaborou no *Diário do Rio de Janeiro*, tendo promovido crítica a diversas obras literárias em seu trabalho para o periódico. No decorrer de março de 1866, o autor dedicou-se a abordar o teatro de José de Alencar nessa publicação, tratando, dentre outras, da peça *O que é o casamento?*, escrita por Alencar em 1861, e encenada pela primeira vez em outubro de 1862. Sugere-se que Machado de Assis se apropriou da leitura que fizera de *O que é o casamento?* no *Diário do Rio de Janeiro* em seu conto "Curiosidade", publicado em *A Estação* de janeiro a junho de 1879, sob a assinatura de "M.".[1] Nesse sentido, podemos entender que, em "Curiosidade", a atividade de Machado de Assis como crítico literário foi incorporada a sua composição ficcional.[2]

Atenhamo-nos, primeiramente, a *O que é o casamento?*. De acordo com João Roberto Faria, no ano de 1873, Alencar fez alterações na obra, rebatizando-a como *Flor agreste*, e modificando o grau de parentesco de dois personagens: Miranda e Henrique, irmãos na versão original, passaram a ser, respectivamente, tio e sobrinho.[3] Essa ressalva

---

1 É preciso pontuar que, embora "Curiosidade" não conste nem da listagem das obras machadianas feita por Galante de Sousa, nem das obras completas de Machado de Assis organizadas pelas editoras Jackson e Nova Aguilar, foi arrolado por Magalhães Júnior, em *Contos sem data*, como narrativa machadiana. Assumimos, aqui, que "Curiosidade" é da autoria de Machado de Assis, conforme a atribuição de Magalhães Júnior, considerando que as reflexões acerca de *O que é o casamento?* apresentadas nesse conto ecoam a discussão que Machado de Assis propusera sobre *O que é o casamento?* em sua leitura da peça para o *Diário do Rio de Janeiro*, feita treze anos antes. Referências: SOUSA, Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955; ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, 4 vols.; ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson, 1946, 31 vols.; ASSIS, Machado de. *Contos sem data*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

2 Ressalte-se, a propósito, que a ideia de que haveria uma imbricação entre as produções de Machado de Assis para periódicos e sua obra ficcional foi apontada por Lúcia Granja, dado que, tratando do trabalho de Machado de Assis para o *Diário do Rio de Janeiro* durante a década de 1860, diz a autora: "A crônica foi se tornando para o jovem jornalista [Machado de Assis], progressivamente, um espaço de experimentação ficcional. Na segunda fase do *Diário*, mais do que nunca, essa experiência, possibilitada pelo texto híbrido da crônica, estava em expansão. Nessa fase, Machado desenvolveu ainda mais a sátira por meio da incorporação dos textos literários, da citação, ou ainda, desenvolveu os diálogos e anedotas no espaço potencial de ficção de seu texto jornalístico". Em: GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas; São Paulo: Mercado de Letras; Fapesp, 2000, p. 149.

3 FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1987, pp. 123-36.

é importante, pois ambos os dados são relevantes na leitura machadiana de *O que é o casamento?*, de 1866, quando ainda só existia a primeira versão da peça.[4]

Em *O que é o casamento?*, Henrique gostava de Isabel, mulher de Miranda. Para não perturbar a paz e a felicidade do casal, decide partir para o exterior, e vai se despedir de Isabel. Miranda chega; Henrique foge pela janela. Ao ver o vulto de Henrique, sem reconhecê-lo, Miranda pensa que se tratava de um amante da esposa. Para completar o quadro, Miranda encontra, em sua sala, uma rosa, reconhecendo-a como objeto pertencente ao janota Sales. Sales deixara a rosa para Clarinha, prima de Isabel,[5] a quem cortejava. Mas Miranda pensa que o presente se destinava a sua esposa, crendo, portanto, que Isabel era amante de Sales.

Isabel não quer revelar ao marido o que realmente acontecera. Miranda aponta uma arma para a mulher, mas desiste do crime, ao ouvir o chamado da filha, Iaiá. Contudo, Miranda sentencia que, embora devessem ficar vivos para o mundo, ele e Isabel estavam mortos um para o outro. A partir disso, o casal passa a viver em estado de animosidade.

Henrique fica no Brasil, casando-se com Clarinha, que gostava dele. Mas é negligente com a mulher, dedicando-se mais à caça do que ao casamento. Para atrair a atenção do marido, Clarinha aproveita-se das investidas de Sales, que não desistira de cortejá-la, para provocar ciúmes em Henrique. Clarinha faz com que o marido pense que ela se encontraria com Sales em uma cabana. Diante da possibilidade de adultério da esposa, em reação semelhante à de Miranda, Henrique se mune de uma espingarda. A arma dispara, mas ninguém se fere. No desfecho, Henrique fica sabendo que Clarinha apenas usara Sales para provocá-lo. Completando o *happy end*, Miranda ouve uma conversa entre Isabel e Henrique, por meio da qual descobre que a esposa não lhe fora infiel.

Em sua leitura de *O que é o casamento?* para o *Diário do Rio de Janeiro*,[6] Machado

---

4 Consultamos *O que é o casamento?* na obra completa de José de Alencar editada pela José Aguilar (ALENCAR, José de. *Obra completa: em quatro volumes*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, vol. 4, pp. 349-412). Na referida edição, a peça aparece sob o título *O que é o casamento?*, mas traz Miranda e Henrique como tio e sobrinho. Sobre os problemas que envolvem a publicação de *O que é o casamento?*, ver: FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*, cit., pp. 123-36.

5 Em sua leitura de *O que é o casamento?* para o *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis apontou Clarinha como irmã de Isabel. Em: ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*, cit., vol. 3, p. 1142.

6 Idem, vol. 3, pp. 1141-3.

de Assis considera que, se Isabel e Henrique tivessem se tornado amantes, teria ocorrido um "fratricídio".[7] Na percepção do escritor, diante da gravidade dessa perspectiva, Henrique teria ficado atormentado. Assim, nos termos de Machado de Assis, o personagem haveria se casado com Clarinha "menos por corresponder às aspirações da moça, do que por achar um refúgio ao próprio sofrimento", ficando distante da esposa pelos "remorsos que o pungiam". Ainda de acordo com o autor:

> Henrique, entregue à punição do seu próprio arrependimento, acha-se mais tarde em situação igual à do irmão, o que acrescenta à peça um episódio interessante, intimamente ligado à peça, sendo mesmo um complemento dela. Clarinha, cortejada por Sales, aproveita um pedido de entrevista do gamenho, para reanimar a afeição de Henrique; este estratagema leviano produz uma cena violenta e uma situação trágica. A perspicácia do drama salva tudo.[8]

**N**a visão de Machado de Assis, o "estratagema" de Clarinha avultaria o castigo de Henrique – que já se sentiria punido pelo arrependimento –, porque colocaria o personagem na mesma posição na qual ele deixara o próprio irmão (ou seja, a de um homem que se crê traído pela mulher). Observe-se, portanto, que a leitura de Machado de Assis de *O que é o casamento?* está atrelada à condição de irmãos de Henrique e Miranda, pois o autor se baseia nesse vínculo de ambos para dar sentido às ações de Henrique, apreendendo as atuações do personagem em relação ao que chama de "fratricídio".

Pensando-se na versão de 1873, na qual Henrique é sobrinho de Miranda, seria possível ver a situação do personagem de modo similar: Henrique poderia ter padecido por se aproximar da mulher do tio, haver se casado com Clarinha para fugir do sofrimento, ter procurado afastar-se da esposa por remorso, e ter encontrado na paridade de sua experiência com a de Miranda uma "punição". De todo modo, a diminuição do

---

7 As reflexões de Machado de Assis sobre *O que é o casamento?* aqui abarcadas, bem como uma leitura mais pormenorizada da peça, encontram-se em: HERANE, Amanda Rios. *Melhor que o melhor dos sonhos: família e ordem social na prosa de Machado de Assis (décadas de 1860 e 1870) e no teatro realista brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016.

8 ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*, cit., vol. 3, p. 1143.

grau de parentesco conferiria à participação de Henrique menor carga dramática do que Machado de Assis lhe atribuiu.

Ressaltemos também que Machado foi elogioso com a peça de Alencar. Dentre os elementos positivos, mencionou a atitude abnegada de Isabel, entendendo que, ao não denunciar Henrique a Miranda, ela se fizera "verdadeira heroína", tornando "mais profunda a comoção dramática". Ele também apreciou a naturalidade da peça, aspecto caro ao teatro realista, ao qual a obra está filiada.[9]

Machado de Assis ainda exaltou Alencar, afirmando: "O talento do autor, valente de si, robustecido pelo estudo, conseguiu conservar o mesmo interesse, a mesma vida, no meio de uma situação sempre igual, de uma crise doméstica, abafada e oculta". Como ressalva a *O que é o casamento?*, porém, Machado fez uma crítica ao desenlace da peça, sugerindo que Miranda, em vez de haver descoberto casualmente, por uma conversa, a situação entre Henrique e Isabel, poderia tê-lo sabido, nas palavras do autor, "pela confissão sincera e ingênua do irmão", que "levantaria muito mais o caráter do moço, aliás simpático e humano".[10]

Além de se ocupar dos acontecimentos que envolveram Miranda e Henrique, um ponto central de preocupação para Machado de Assis foi o vínculo entre o título de *O que é o casamento?* e seu enredo, questão crucial sob o ponto de vista do escritor, na medida em que corresponderia a uma "chave" para a apreensão da peça:

---

9 A estética teatral realista desenvolveu-se no Brasil entre as décadas de 1850 e 1860. De acordo com João Roberto Faria, em *O teatro realista no Brasil*, o repertório de peças realistas nacionais se compôs sob influência dos temas e formas da dramaturgia realista francesa, que firmou prestígio entre os intelectuais brasileiros a partir de encenações de peças do realismo teatral francês oferecidas pelo Teatro Ginásio Dramático, do Rio de Janeiro – que também trouxe peças portuguesas afinadas com essa estética, e levou à cena muitas produções nacionais de inspiração realista. O realismo teatral tinha como princípio a reprodução da realidade no palco, demandando um estilo menos enfático, mais "natural", sem os exageros da interpretação romântica. Embora muitas peças brasileiras que procuravam alinhar-se ao realismo teatral tenham se valido de recursos românticos, ambas as estéticas se fundamentavam em perspectivas diversas, como aponta Faria: "Os dramaturgos ligados ao Ginásio deixaram de lado o drama histórico, o passado, e escreveram com os olhos voltados para o seu tempo, com o objetivo de retratar e corrigir os costumes, acreditando que influíam na própria organização da sociedade. Por isso, o realismo que praticaram era de cunho didático e moralizador" (FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*: *1855-1865*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1993, p. 166).

10 ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*, cit., vol. 3, p. 1142.

> O que é o casamento? pergunta o autor [José de Alencar[11]], e a peça é a resposta desta interrogação. Para compreender bem o título e casá-lo à peça, é preciso ter em vista que nem a pergunta nem a resposta podem ter caráter absoluto. O casamento é a confiança recíproca, tal é a conclusão de Miranda, em diálogo com Alves; e uma situação inesperada, uma situação fatal, que envolve a honra da esposa, embora inocente e pura, faz apagar no espírito do marido o mesmo sentimento em que, segundo ele, deve repousar a paz doméstica. Não é isto bastante para indicar que o autor não quis tirar conclusões gerais?[12]

**O** diálogo entre Miranda e Alves ao qual Machado de Assis se refere aparece na primeira cena do primeiro ato de *O que é o casamento?*. Alves, até então celibatário, estava disposto a se casar, mas se mantinha reticente em relação ao matrimônio. O personagem temia que homens e mulheres não conseguissem harmonizar-se na vida conjugal. Miranda rebate a ideia, argumentando que o casamento não traria desarmonia e, por conseguinte, dissensões, mas, pelo contrário, promoveria sossego. Nesse sentido, Miranda define o matrimônio do seguinte modo: "É a paz, firmada sobre a estima e o respeito mútuo; é o repouso das paixões, e a força que nasce da união". E ainda afirma: "O amor conjugal é calmo e sério; vive pela confiança recíproca, e alimenta-se mais de recordações do que de desejos".[13]

Baseando-se nessas declarações de Miranda a Alves, Machado de Assis sugere que haveria um descompasso entre o discurso de Miranda sobre o matrimônio e a vivência prática do personagem. Isso porque, de acordo com a exposição do escritor, embora

---

11 *O que é o casamento?* foi encenada como peça anônima; porém, Machado de Assis reconhecia tratar-se de uma obra de Alencar, conforme aponta no texto, de que temos tratado, que publicou para *O Diário do Rio de Janeiro*, em 1866: "A extinta companhia do Ateneu Dramático representou durante algumas noites uma peça anônima, intitulada *O que é o casamento?* O autor, apesar de ser a obra bem recebida, não apareceu, nem então, nem depois; mas o público, que é dotado de uma admirável perspicácia, atribui a peça ao sr. J. de Alencar, e a coisa passou em julgado. Será temeridade da nossa parte repetir o juízo do público? *O que é o casamento?* reúne todos os caracteres do estilo e do sistema dramático do autor d'*As asas de um anjo*; entre aquela peça e as outras do mesmo autor há uma semelhança fisionômica que não pode passar despercebida aos olhos da crítica" (Idem, p. 1141). *As asas de um anjo* é uma peça de José de Alencar, que estreou no Teatro Ginásio Dramático em 1858.

12 Idem, p. 1141.

13 ALENCAR, José de. *Obra completa*: *em quatro volumes*, cit., vol. 4, p. 352.

Miranda veja no casamento um estado de "confiança recíproca" a que se associaria o sentimento de paz, assim respondendo à pergunta correspondente ao título da peça, o próprio personagem não confia na esposa – retomando-se que, ao se deparar com a "situação inesperada" de ter visto um vulto em sua janela, Miranda imaginara se tratar de um amante de Isabel, e fizera dessa imaginação uma sentença diante do silêncio da mulher, disso resultando que sua vida conjugal passou a ser conturbada.

Sendo assim, é possível entendermos que, na percepção de Machado de Assis, Alencar não teria querido "tirar conclusões gerais", em *O que é o casamento?*, porque a conclusão sobre o casamento postulada no texto (o casamento seria "confiança recíproca"), que emergiria da fala de Miranda, não equivale sequer à vivência do próprio personagem. Desse modo, a resposta à pergunta-título – "o que é o casamento?" – não teria caráter absoluto, nem tampouco a pergunta, pois, se o tivesse, requereria uma resposta "absoluta". Ou seja, depreende-se que, para Machado de Assis, o descompasso entre a fala de Miranda e suas ações a respeito do matrimônio mostraria que Alencar não teria querido precisar *o que é* o casamento, quer dizer, oferecer uma definição a partir da qual se pudessem contemplar todas as práticas individuais da vida conjugal.

Ponderemos, contudo, que, se o casamento de Miranda acabou não se definindo pela confiança recíproca – e talvez outros casamentos também não pudessem ser descritos como uniões pautadas por tal sentimento –, há a sugestão, na peça de Alencar, de que isso deveria ter acontecido, pois desse modo Miranda e Isabel não teriam sofrido. Assim, poderíamos dizer que a conclusão de Miranda sobre o matrimônio seria um ideal (sua resposta para o que é o casamento corresponde ao que o casamento *deve ser*), sendo esse ideal reconhecido, mas não praticado, pelo personagem. Vale assinalarmos, a propósito, que o desacordo entre as ações e os discursos dos personagens em *O que é o casamento?* foi apontado por João Roberto Faria:

> [...] a resposta para o título da peça não está na ação dramática propriamente dita, mas nas reflexões moralizadoras[14] de Augusto [Miranda] e Isabel, inseridas em vários diálogos que travam com outras personagens. Em cena, o que temos são dois casamentos em crise, nos quais predominam suspeitas de adultério, desconfianças, desprezos, humilhações, indiferenças, ameaças. Podemos dizer que Alencar pretende ensinar o certo mostrando o errado. O espectador/leitor certamente não invejará a infelicidade e a tristeza das per-

---

14 O recurso a reflexões moralizadoras é característico de peças do repertório teatral realista.

> sonagens que não souberam cultivar a paz doméstica, mas, por outro lado, estará atento às explicações do que deve ser o casamento e às descrições da felicidade conjugal.[15]

**R**etomemos que a ideia de que *O que é o casamento?* não ofereceria uma resposta peremptória para a pergunta-título da obra foi basal na interpretação da peça oferecida por Machado de Assis no *Diário do Rio de Janeiro*. Essa ideia também se faz presente no conto machadiano "Curiosidade",[16] ao qual passaremos a nos ater.[17]

Em "Curiosidade", a personagem Carlota vê o anúncio do espetáculo *O que é o casamento?*, e, sendo mulher e noiva, fica curiosa para assistir a sua estreia, no Teatro São Januário.[18] D. Fausta, mãe de Carlota, adverte a filha quanto ao perigo de ela querer buscar na peça uma definição do matrimônio. Dr. Cordeiro, o pai de Carlota, também procura obstar que a filha assistisse ao espetáculo, pretextando que o noivo de Carlota, Conceição, estava doente. Mas Conceição não estava tão mal e, não compreendendo o "artifício" de Cordeiro, dispõe-se a acompanhar a noiva e a família dela ao Teatro São Januário, onde se encenaria *O que é o casamento?*.

No teatro, Carlota é observada por Lulu Borges, um "petimetre"[19] que desejava casar-se com a moça para receber o dote dela. Carlota se interessa pelo "petimetre". Borges passa a frequentar a casa de Carlota e a lisonjear o Dr. Cordeiro.

Conceição percebe que sua noiva se apaixonara por Borges, e a deixa livre do compromisso. Carlota se casa com Borges, tendo ambos um filho. Mas Borges começa a se ausentar de casa com frequência, agride a mulher e, para obter dinheiro, emite um

---

15 FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*, cit., p. 124.

16 Consultou-se o texto em: ASSIS, Machado de. *Contos sem data*, cit., pp. 82-104.

17 A leitura aqui proposta de "Curiosidade" foi desenvolvida em HERANE, Amanda Rios, op. cit.

18 Lembremo-nos de que *O que é o casamento?* subiu ao palco sem que sua autoria tivesse sido revelada; porém, em "Curiosidade", os personagens sabem tratar-se de uma peça de Alencar. Consultar a esse respeito (e também a respeito de outras considerações sobre a representação de *O que é o casamento?* colocadas em "Curiosidade"): ASSIS, Machado de. *Contos sem data*, cit., pp. 84-6.

19 No dicionário de Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva, encontramos a seguinte definição do termo: "o mancebo que com demasia anda atilado, enfeitado, e he dos primeiros seguidores das modas" (BLUTEAU, Rafael; SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accresentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, vol. 2, p. 196. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00299220#page/1/mode/1up>. Acesso em: 14 fev. 2017).

documento falso, cujo valor acaba sendo pago pelo sogro. O Dr. Cordeiro exige a separação do casal. Na sequência, morrem os pais de Carlota, e também Borges. Conceição pede Carlota em casamento. Ela aceita, e ambos se unem.

Em uma primeira leitura de "Curiosidade", podemos entender que *O que é o casamento?* se liga à história vivida por Carlota na medida em que a curiosidade sobre o conteúdo dessa peça moveu a moça a comparecer ao teatro, onde seu interesse por Borges acendeu – assinalando-se que Carlota já havia avistado Borges em passeio na praia da Gamboa. É importante ressaltar que, de acordo com o discurso do narrador, "Curiosidade" não visaria a condenar a curiosidade de Carlota – embora a própria personagem, ao final da narrativa, associe seu casamento malsucedido com Borges ao que chama de "funesta curiosidade" de ir ao Teatro São Januário –, pois, conforme o narrador: "[Carlota] Tinha a *virtude da curiosidade* e o defeito da inconstância; e tal foi a raiz do caso que vou narrar".[20] Sendo assim, o fato de que Carlota se interessara por uma peça de Alencar não teria sido um problema em si, mas apenas o móvel que levara a personagem ao teatro e lhe permitira se deparar com Borges, situação que não se teria desenvolvido no sentido de que Carlota dispensasse Conceição, se a inconstante moça não se tivesse deixado conduzir pela curiosidade (já não virtuosa?) acerca de Borges.

Mas, se a curiosidade de Carlota não é condenada no conto, a motivação da personagem para assistir à peça de Alencar, que seria a expectativa de obter respostas sobre o matrimônio, como admite a própria Carlota, é criticada por D. Fausta. Por esse viés, a presença de *O que é o casamento?* em "Curiosidade" pode ser vista como mais do que um artifício do enredo para que Carlota e Borges começassem a estabelecer um vínculo. Isso porque as reflexões de D. Fausta sobre a relação da filha com o título alencarino ensejam um debate literário, do qual a trajetória de Carlota é ilustrativa.

Quando Carlota pergunta à mãe o que era o casamento, D. Fausta responde que o matrimônio seria "uma loteria", mas o "meio certo de tirar o prêmio grande" corresponderia a ser "boa esposa". Sendo informada de que a filha se referia a *O que é o casamento?*, D. Fausta alega que "era arriscado ir buscar ao teatro a explicação de coisas que só a vida real podia dar cabalmente", ponderando também que, se a peça oferecesse uma resposta, "seria à feição do entendimento do autor e cada autor poderia dar diferente solução ao mesmo problema".[21]

20 ASSIS, Machado de. *Contos sem data*, cit., p. 83, grifo meu.
21 Idem, p. 83.

A percepção de que o matrimônio seria uma "loteria" sinaliza que, para D. Fausta, haveria uma diversidade de situações matrimoniais no mundo concreto, sendo talvez por isso que apenas a vida real, segundo a personagem, seria capaz de elucidar o que seria o casamento. Nesse ponto, poderíamos dizer que Machado de Assis cruzou seu próprio entendimento de *O que é o casamento?* com o discurso da personagem de seu conto. Como já vimos, de acordo com as reflexões de Machado de Assis, Alencar não se teria proposto, em sua peça, a extrair uma definição do matrimônio que descrevesse todas as vivências particulares do casamento. D. Fausta, por sua vez, assume pensamento semelhante, pois sugere que existiria uma variedade de condições matrimoniais, não sendo possível encontrar no teatro uma explicação "cabal" do que seria o casamento. Contudo, o argumento de D. Fausta não se restringe à peça de Alencar, propiciando uma discussão literária mais ampla.

Diz D. Fausta que seria arriscado procurar "no teatro" de maneira geral, e, portanto, não só em *O que é o casamento?*, mas na ficção, a resposta para perguntas que só a "vida real" forneceria. Qual seria, entretanto, o teor desse risco?

Pensemos na situação de Carlota. A moça decidira assistir à peça de Alencar desejando saber o que era o casamento. Contudo, o espetáculo não fora muito esclarecedor para ela, como Carlota admite a Conceição: "Não sei tudo [...]; posso até dizer que não sei nada. A peça não responde inteiramente à minha pergunta".[22] Para Conceição, isso teria ocorrido por dois motivos, conforme ele esclarece a Carlota:

> [...] a sua pergunta era talvez complicada demais, e a peça não pode resolver todo o problema. Acresce que, em certos casos, quando fazemos uma pergunta, só desejamos ouvir uma certa resposta; e, se não a ouvimos, parece-nos que ou não nos responderam ou responderam-nos mal.[23]

De acordo com a perspectiva de Conceição, portanto, *O que é o casamento?* não poderia contemplar Carlota devido à natureza da questão da personagem – o matrimônio seria um assunto muito complexo para ser esgotado em uma peça –, mas também devido à expectativa de Carlota sobre o conteúdo do espetáculo. Porém, Carlota não sabia muito bem o que esperar, como indica o sonho que tivera com a peça antes de assistir a ela, sobre o qual diz o narrador:

---

22 Idem, p. 86.
23 Ibidem.

> Na comédia imaginária, o casamento aparecia-lhe como uma charada de muitas sílabas e nenhum sentido. Era essa a primeira versão, porque depois viu que era um banquete dos anjos, ao som da harmonia das esferas. Como este sonho fosse melhor, acordou mais alegre e almoçou mais tranquila.[24]

Podemos entender dessa passagem que Carlota tinha uma perspectiva limitada acerca da resposta que procurava em *O que é o casamento?*. Considerando-se a ideia de D. Fausta de que só a vida real poderia oferecer explicações cabais sobre o casamento, é possível entendermos que essa limitação se daria pelo fato de que Carlota não tinha a vivência concreta do matrimônio, de modo que o repertório da personagem sobre o tema se circunscreveria àquilo que ela seria capaz de engendrar em sua imaginação. Pode-se dizer que esse repertório fora insuficiente para que Carlota acompanhasse a produção de Alencar, disso resultando sua pouca compreensão da peça.

Assim, o que Carlota encontra no teatro não é propriamente o que o texto teatral lhe poderia oferecer, pois lhe faltavam condições de apreciação, mas sim algo externo à peça: o interesse por Borges. Como resultado, a personagem sofre prejuízos em sua vida prática, trocando o bom noivo que havia conquistado (Conceição) por um mau marido (Borges). Apesar disso, Carlota recebe uma segunda chance, podendo ao final vivenciar o casamento com Conceição, tal como teria feito se não houvesse "desviado" de seu caminho inicial – ainda que esse desfecho em *happy end* tenha custado artifícios no enredo, pois dependeu de que Borges morresse antes da esposa, e de que Conceição não se tivesse casado e estivesse ainda disposto a se unir a Carlota.

O importante a destacar, contudo, é que o percurso de Carlota pode elucidar a fala de D. Fausta. Faltando-lhe a vivência do casamento, Carlota não entende bem a peça de Alencar, e obtém da sua visita ao teatro algo que não pertencia ao texto teatral. No fim das contas, o material acerca do matrimônio de que a personagem dispunha quando chegara ao espetáculo eram os elementos da própria imaginação, e, se entendermos que a imaginação dera ignição à curiosidade de Carlota em relação a Borges,[25] é essa imaginação que, somada à inconstância da moça, acaba desviando Carlota das escolhas

---

24 Idem, p. 85.

25 Ressaltemos, a propósito, que o mote de uma personagem que se deixa envolver por um "conquistador" devido à própria imaginação não seria novidade em contos machadianos, estando presente, por exemplo, em "Confissões de uma viúva moça", de 1865.

matrimoniais mais adequadas a seu cotidiano concreto. Nessa linha de argumentos, o risco de se buscar na ficção a compreensão de questões que só fariam sentido pleno a partir da prática, retornando-se à proposição de D. Fausta, poderia ser o de que, na ausência dessa prática, fossem extraídas da experiência ficcional questões alheias a ela. No caso de Carlota, tal processo levara a personagem a se atrapalhar em relação ao próprio assunto sobre o qual buscara explicações no teatro.

Em vista do que foi exposto, podemos admitir que, do confronto de D. Fausta com o título da peça alencarina *O que é o casamento?*, derivam duas noções sobre ficção: a de que o indivíduo precisaria ter vivenciado concretamente os problemas abordados na obra ficcional, do contrário não estaria preparado para compreender as soluções nela oferecidas, conforme se expôs acima; e, como mencionado anteriormente, a noção de que as soluções de diferentes autores para um mesmo problema seriam diversas, tratando-se, portanto, de pontos de vista. No bojo de ambas, há a perspectiva de que o texto ficcional não ofereceria respostas "cabais" ao público.

Esse ponto de vista difere significativamente do apresentado em contos anteriores de Machado de Assis, especialmente os produzidos na década de 1860, marcados pelo tom sentencioso dos julgamentos dos narradores, que comumente apresentavam a lição moral a ser extraída de suas narrativas. No decorrer da década de 1870, podemos observar que essa tendência vai se diluindo nos contos machadianos.[26] Talvez seja reflexo disso o modo como Machado de Assis reaproveitou a ideia de que *O que é o casamento?* não traria "conclusões gerais" acerca do matrimônio, lançada pelo autor em 1866, recolocando-a em um conto de 1879 ("Curiosidade") no sentido de servir a um debate sobre a possibilidade de que a ficção oferecesse "respostas" para a "vida real", tal como viemos admitindo.

É interessante notarmos que essa discussão, que apresenta certo teor relativista, é colocada em um conto no qual se usa como referência uma peça do repertório realista (*O que é o casamento?*). Isso porque o realismo teatral tinha como premissa a ideia de que a arte seria capaz de interferir na realidade, tendo a função de ensinar e moralizar o público, noção que, em princípio, entraria em tensão com a ideia, presente em "Curiosidade", de que as obras ficcionais não trariam soluções definitivas para conflitos do mundo concreto. Diga-se, a propósito, que Machado de Assis se declarou entusiasta

26 A esse respeito, ver: HERANE, Amanda Rios, op. cit.

da estética teatral realista – na qual se inspirou para a composição de sua prosa inicial[27] –, tal como se observa neste excerto de uma crônica do autor, publicada em 1859, em que ele comenta a peça *O asno morto*, representada à época no Teatro Ginásio Dramático: "O *Asno morto* pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertenço a esta última por ser mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora"[28].

Não deixemos de considerar que ainda seria possível entendermos que a situação vivenciada por Carlota em "Curiosidade" suscitaria uma lição, comum em contos iniciais de Machado de Assis: deixar-se levar pela imaginação pode ser uma atitude nociva à vida prática.[29] Diante disso, poderíamos entender que o conto não chega a refutar a ideia de que a ficção seria capaz de promover ensinamentos, percepção que nos leva a questionar o grau de relativismo da obra. Porém, seguindo-se os princípios de D. Fausta, mesmo que "Curiosidade", como texto ficcional, visasse a trazer um ensinamento, apenas o confronto com a realidade revelaria a pertinência da "lição", já que só mesmo a "vida real" seria capaz de oferecer respostas "cabais" a certas questões. Além disso, também de acordo com D. Fausta, as soluções ficcionais seriam um ponto de vista. Sendo assim, ainda que assumamos que "Curiosidade" possa também ser lido a partir de uma chave moralizante, o conto não deixa de ter caráter relativista, no sentido de que não apresenta uma moralidade "fechada", ao sugerir que uma obra de ficção, e, portanto, o próprio conto, não ofereceria soluções que pudessem ser vistas como certezas, mas sim como perspectivas, sendo apenas a vida real capaz de trazer respostas "definitivas".

**Amanda Rios Herane** é Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo. A pesquisa da qual resultou este artigo recebeu apoio financeiro da FAPESP.

27 Essa ideia foi defendida em: HERANE, Amanda Rios, op. cit.

28 ASSIS, Machado de. *Obras completas*, cit., vol. 30, p. 30.

29 Essa "lição" é sugerida em alguns contos de Machado de Assis, como "Confissões de uma viúva moça", "O anjo das donzelas" (1864) e "Astúcias de marido" (1866). Ver: HERANE, Amanda Rios, op. cit.

# CRÍTICA E POLÍTICA EM MÁRIO DE ANDRADE

Bianca Ribeiro Manfrini

**RESUMO:** Este artigo procura relacionar os dois aspectos centrais da obra de Mário de Andrade: o crítico e o criativo e estético. Por meio dessa relação, procuramos demonstrar como a política é, na verdade, a força capaz de unificar esses dois aspectos da obra do escritor, guiada em sua totalidade por um esforço não apenas de entendimento da cultura brasileira, mas de democratização da mesma, presente na totalidade de sua obra porém com ênfases diferentes, relacionadas por sua vez ao momento histórico e social do país em conexão com a reflexão estética do autor.

**Palavras-chave:** Mário de Andrade; Modernismo; Crítica; Política.

***ABSTRACT:*** *This article aims to relate the two main aspects of Mário de Andrade's work: the critical and the aesthetical and creative. Through this relation, we try to show how politics is, in fact, the force able to unify these two aspects of the writer's work, guided in its totality by an effort not only of understanding the Brazilian culture, but of democratizing it, in an effort that is present throughout all his work, but with different aspects related to the historic and social moments of Brazil, always connected to the aesthetic refllection of the writer.*

***KEYWORDS:*** *Mário de Andrade; Modernism; Criticism; Politics.*

No ensaio "Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária", de 2002, Alfredo Bosi traça um panorama da crítica literária brasileira, compreendendo seus momentos mais importantes desde o Instituto Histórico e Geográfico, da época de Pedro II, até as figuras de Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux, passando por José Veríssimo, Sílvio Romero, Araripe Jr., Alceu Amoroso Lima, Afrânio Coutinho e Mário de Andrade. Neste último, Bosi vê um crítico tomado pela "obsessão de definir o caráter nacional, o modo de ser brasileiro, a nossa psicologia coletiva, o nosso inconsciente",[1] e detecta em Mário uma oscilação entre formalismo e historicismo, ou seja, um conflito, na obra do escritor, entre o critério estético e o critério nacional. Ora, sabemos que a questão da nacionalidade sempre foi importante para a nossa crítica, de José Veríssimo e Sílvio Romero a Antonio Candido e Alfredo Bosi, passando por essa figura-chave de criador e crítico que é Mário de Andrade. Nosso artigo tem como objetivo demonstrar a ambivalência entre crítica e estética na obra de Mário, deslindando suas implicações políticas, ligadas ao momento histórico em que se constitui sua obra, pois, ainda citando Bosi: "Esta percepção da incompletude e de um certo grau de indeterminação do 'caráter nacional' é uma constante do pensamento de Mário [...] da mesma generosa matriz romântica, de que derivou boa parte da crítica moderna, fluíram na sua obra a vertente histórico-nacional e a vertente existencial e universalizante".[2] Em outro ensaio – "Mário de Andrade crítico do modernismo",[3] Bosi comenta a conferência de 1942, "O movimento modernista", na qual Mário faz um balanço da trajetória de sua geração. Para o crítico, essa fala de Mário tem o peso de uma contradição apontada e não resolvida – a da defasagem entre a práxis artística e a práxis social, uma tensão não resolvida que exprime o que está vivo no movimento. É essa tensão que será o assunto central de nossa discussão.

Assim, a obra de Mário de Andrade pode ser dividida em duas partes – a artística e literária e a ensaística e teórica. A partir dessa divisão iremos comentar as relações entre estética e política presentes no projeto intelectual do escritor. Direcionado a uma democratização da arte que passava por questões como a conciliação entre a arte erudita e a popular, esse projeto redunda em fracasso quando Mário tenta colocá-lo em prática durante seu trabalho como diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo,

---

1 BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 23.

2 Idem, p. 25.

3 Idem. *Céu, inferno.* São Paulo: Editora 34, 2010.

criado em 1935 e desmantelado pelo Estado Novo, num episódio que desencadeou uma crise pessoal e artística que marca os últimos anos de vida do autor de *Café*. Durante esse período, Mário volta-se para uma defesa enfática do comunismo, como pode ser lido no prefácio que escreveu para *Dmitri Shostakovich*, de Victor Seroff. Do modernismo iconoclasta dos anos 1920, passando pelo nacionalismo e pelas pesquisas folclóricas dos anos 30 até o engajamento radical dos anos 40, há um caminho cuja coerência é pautada por um "antimodernismo" que nos leva a pensar em sua obra mais como *reação* do que como *adesão* à arte moderna, numa tentativa de reelaboração crítica de formas importadas que nasce em contato com os obstáculos de uma estrutura social desigual que, juntamente com um governo autoritário, impede qualquer tentativa mais ampla de democratização cultural.

Desse modo, levanta-se a questão de uma modernidade que se articula de maneira específica em nossa literatura, não encontrando paralelo, por exemplo, com o processo social que deu origem às vanguardas europeias, surgidas em meio a um público já formado e familiarizado com a linguagem da arte, mesmo que conservador. Como falar em "público literário" num país que, em 1922, realizava uma revolução artística em meio a uma maioria analfabeta, revolução essa que buscava justamente fazer ver esse problema, através de mudanças na linguagem? É por isso que o nosso modernismo deve ser entendido mais em termos de *construção* do que de destruição. Construção de uma literatura que se quer "um bem de todos",[4] fundando o movimento na vida profunda de toda a sociedade, como observa Antonio Candido; uma arte nascida do povo e elaborada pelo artista erudito. Essas são justamente as premissas de Mário de Andrade que, nos anos 1940, em sua conferência "O movimento modernista", revê as conquistas de 22 com uma lucidez que até hoje não é devidamente apreciada no contexto de uma trajetória intelectual marcada politicamente pelo anseio de democratização da arte, mas presente em toda a sua obra, marcada por um desdobramento que revela a impossibilidade de ser somente artista, a necessidade de dedicar-se a outros assuntos para ser um artista completo, num país em formação. Esse desdobramento é tão intenso que divide a sua obra em duas: "a parte messiânica e a parte evasão",[5] como ele menciona em carta a Prudente de Moraes,

---

4 CANDIDO, Antonio. "A literatura na evolução de uma comunidade". In: *Literatura e sociedade.* São Paulo: Publifolha, 2002, p. 150.

5 ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, Neto.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 293-294.

Neto. A primeira, "arte-ação", fraca, transitória, inteligente: a que mais o orgulha como homem. A segunda, lírica, inteligente, que lhe agrada como prazer artístico mas sem o mínimo valor crítico, segundo ele. Por diversas vezes, em sua correspondência com Manuel Bandeira, Henriqueta Lisboa, Oneyda Alvarenga, entre outros – Mário menciona o "sacrifício" da parte mais puramente artística de sua obra, quase toda direcionada a problemas de circunstância, a conquistas e inovações estéticas feitas conscientemente para abrir caminho aos que virão. É como se a "arte pura" fosse impossível em nosso contexto, de modo que a "arte-ação" é testemunho da impossibilidade da arte mais individual, ao mesmo tempo que a justifica. Há aí uma noção muito clara de que, num país de cultura própria recente como o nosso, é necessária primeiramente a arte utilitária, de combate, para que depois venha a arte mais "desinteressada" de seu contexto histórico próximo, preocupada com questões universais. É por isso que, em 1928, Mário de Andrade nega ser artista: "todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata porque toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra desde *Paulicéia desvairada* é uma obra interessada, uma obra de ação".[6] E, em carta a Fernando Sabino, de 1945, ele reafirma a ideia: "Beethoven escreveu *A Heroica* pra depois escrever a *Pastoral*".[7] Essa clivagem na obra de Mário de Andrade falaria, de certo modo, de uma obra incapaz de se realizar plenamente somente no plano estético, incapaz de tomar uma forma exata, estável; a parte, digamos, "ensaística" de sua produção (numa separação esquemática, para fins práticos) – na qual se incluem seus estudos e boa parte de sua correspondência – serviria como uma espécie de compensação e explicação a um projeto estético e político de modernidade democrática que fracassou por diversos motivos, entre eles o advento do Estado Novo, devastador para o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, do qual Mário foi o diretor entre 1935 e 38. Enquanto ocupou esse cargo, o autor da *Lira paulistana* vislumbrou a possibilidade de pôr em prática seus projetos intelectuais, numa empreitada cujo final levou ao radicalismo político que surge em seus escritos e entrevistas dos anos 40. Do entusiasmo modernista à crise da última década de sua vida, podemos sistematizar, adicionando alguns detalhes à divisão proposta por Roberto Schwarz,[8] três fases em sua trajetória intelectual, excetuando-se a *Obra*

---

6 Idem. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1972, p. 73.

7 Idem. *Cartas a um jovem escritor.* Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 141.

8 Sobre o assunto, ver SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo da poética de Mário de Andrade". Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

*imatura*: os anos 1920 (de 1922 a 1928), nos quais rompe com a estética parnasiana e se posiciona dentro do movimento modernista; os anos 1930 (de 1928, data de publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, a 1938, ano em que se desliga do Departamento de Cultura), marcados por sua definição e atuação política: o apoio hesitante a São Paulo em 1932, através das colunas do *Diário Nacional*, a direção de um órgão municipal; e os anos 1940 (de 1938 a 1945), de amadurecimento político, crise pessoal e estética e sofrimento físico, marcados ainda pela continuidade, em outro diapasão, de seu envolvimento com o Estado Novo, agora ligado à figura de Gustavo Capanema, o ministro da Educação e Saúde de Vargas. De maneira bastante complexa, vai se esboçando nesse caminho todo um projeto no qual o conceito aristotélico de política ("o homem é por natureza um animal político"),[9] amplo, encontra-se associado a um *sentimento democrático* em relação à arte (num país de tradição democrática pobre) que não pode ser definido simplesmente como aquilo que Daniel Pécaut chama de "populismo intelectual",[10] ou seja, a política que se disfarça em cultura para tutelar e controlar um povo que supõe "ignorante", cultuando a democracia apenas formalmente, num discurso bem distante da prática. No entanto, ao mesmo tempo que Mário propõe uma aproximação efetiva e igualitária entre o intelectual (no Brasil, um ser de exceção) e as pessoas do povo – "viva de preferência com colonos e gente baixa do que com delegados e médicos. Com a gente baixa você tem muito o que aprender embora não pra bancar o primitivista, é lógico",[11] aconselha ele, em 1926, a Drummond –, a "política" no sentido mais estrito seria alvo de desprezo em suas cartas até os anos 1940, nos quais uma virada socializante, associada tanto ao Estado Novo quanto à polarização mundial causada pela guerra, irá alterar sensivelmente o discurso de Mário, que se sente obrigado a tomar partido, posicionando-se contra o fascismo. Não é por acaso que, nesse mesmo momento, amadurece em seu pensamento estético uma noção mais realista de uma arte especificamente brasileira, situada entre a cultura erudita e a popular, criada pelo mulato *Pe. Jesuíno do Monte Carmelo*, espécie de desenvolvimento de "O Aleijadinho", de 1928.

Se Mário atuou com Oswald de Andrade durante os primeiros anos do modernismo, coube ao último a fama de "escritor político", enquanto o primeiro, cercado de fichas de leitura, estaria às voltas somente com questões estéticas. Mas os clichês não resistem

---

9 ARISTÓTELES. *Política.* São Paulo: Martin Claret, 2015, p. 146.

10 PÉCAUT, Daniel. *Intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação.* São Paulo: Ática, 1990.

11 ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo.* Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 76.

a um olhar mais detido: a política não possui a consistência definidora de todo um projeto intelectual na obra de Oswald; após a conversão à crítica da burguesia operada na passagem de *Os condenados* a *Memórias sentimentais de João Miramar*, o autor, nos anos 1940, vai oscilar, inconsistente, tanto em seu posicionamento quanto em sua obra: ora crê na glória de uma nova "era atômica" que surgiria com o fim da Segunda Guerra, como lemos nas conferências de *Estética e política*, ora se mostra pessimista, como no descosido *Marco zero* (I e II). Já a obra de Mário é marcada desde o início por um certo posicionamento político que se mantém até o fim de sua vida: desde o "Conto de Natal",[12] de 1914, até o prefácio a *Dmitri Shostakovich*, de Victor Seroff, acompanhamos um intelectual que não se furta às questões do momento; como observa Telê Ancona Lopes, Mário "não estreia, como a maioria dos poetas de seu tempo, com o lirismo amoroso, mas com a tentativa de compreender sua época".[13] O judeu de "Conto de Natal" que vaga pela São Paulo da *belle époque* e fustiga os dançarinos estrangeiros e hedonistas numa boate chique é um Cristo antimoderno. O projeto estético de Mário é desde o início um projeto político, e não há separação entre esses dois elementos pois, engajado numa visão *crítica* da modernidade em geral, ele evolui até apresentar um ponto de vista que problematiza a existência dessa mesma modernidade no Brasil. *Macunaíma* não é apenas a crítica à ausência de caráter nacional, mas vislumbra a ausência de caráter de uma arte que se furta à tradição, cada vez mais individualizada e distante do público, que vem se sobrepor aos nossos problemas já existentes; a rapsódia, canto de um povo, seria a resposta ao isolamento da arte moderna; no entanto, o romance padece, dado o seu caráter experimental e sua absorção de procedimentos vanguardistas, dos mesmos paradoxos e se arrisca às mesmas restrições de público dos romances modernos de sua época. O esforço de enraizar *Macunaíma* em chão brasileiro entrega justamente aquilo que nele é universalmente moderno: a ausência de raízes de um ser cuja busca redunda em fracasso.

A elaboração do pensamento estético de Mário de Andrade – para ele, a palavra Arte abrigava dois grandes ramos: as artes aplicadas, utilitárias (culinária, bordados, cerâmica etc.) e as Belas Artes – passa por uma consciência profunda da desigualdade brasileira, pois aqui o estágio de civilização necessário para a normalização social das Belas Artes não existia. Nascida num momento em que o povo brasileiro começa a se configurar como potencialidade democrática, principalmente no contexto das metrópo-

12 Presente em *Primeiro andar*, parte de sua *Obra imatura*.

13 LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho.* São Paulo: Duas Cidades, 1972, p. 29.

les nascentes, sua obra incorpora o impasse entre o popular e o erudito, ainda ausente, por exemplo, em Machado de Assis, em cuja literatura não se constitui como tensão formadora central. Machado dá conta, no entanto, de uma questão que, se não está resolvida para Mário, pelo menos já vai bastante adiantada: a da formalização de nossa situação histórica e a importação da forma.[14] Para Mário, Machado teria se isolado num pessimismo frio para criar um estilo irretocável. Ele não podia ver que, ao inovar a forma romanesca por dentro, o autor das *Memórias póstumas* equacionava de maneira crítica o conteúdo histórico de seu tempo, assim como Mário que, ao encarar o problema da distância entre o povo e a arte erudita, criou uma profusão de gêneros (rapsódia, idílio, ópera etc.) que mesmo assim não foram suficientes para seu anseio de superação artística – sintoma esse de uma *síntese* nunca alcançada. Se em relação a Machado temos sempre a impressão de uma obra fechada, perfeita, bem-acabada, em relação a Mário não é estranho o sentimento de obra incompleta, grandiosa porém malograda, expresso por ele mesmo em sua correspondência, permeada pelo *leitmotiv*: "faço obra de circunstância". Isso ocorre porque ele vivenciou de forma intensa um impasse que marca mas ultrapassa a sua obra, sobrevivendo a ela: o da possibilidade de uma arte para todos num país autoritário ou de frágil democracia. Como saída desse impasse, Mário via na música, arte de efeito direto e caráter coletivo, uma maneira de maior difusão artística; no *Ensaio* de 1928 ele diz: "a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora".[15] Parece ser desse pensamento que nasce, nos anos 1940 (após o reconhecimento das falhas do modernismo e do fracasso de *Macunaíma*, "'obra-prima' que falhou"),[16] a ópera *Café*, com texto politicamente engajado e música de Francisco Mignone; essa obra nunca chegou a ser encenada. Sendo a ópera o gênero de música erudita mais popular na época (tanto que era desaconselhada pelos cartazes à vista dos ouvintes da Discoteca Municipal, escritos por Mário), a escolha dessa forma, unida ao teatro, que era, para Mário, a forma de arte mais direta e impositiva, acrescentada de um texto que oscila entre o grandioso e o panfletário, buscava não somente um contato com um público mais vasto, mas a sua comoção *total*. Para Antonio Candido,

---

14 Esses comentários baseiam-se na leitura de *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* e *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, ensaios de Roberto Schwarz sobre Machado de Assis.

15 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 24.

16 Idem. *Cartas a um jovem escritor*, p. 30.

o texto, impressionante na época, perdeu força com o passar do tempo, tornando-se forçado, "como se Mário quisesse cumprir uma tarefa política sem encontrar o tom certo".[17] À dificuldade de dar forma ao tema da tensão social e à crise pessoal dos anos 1940 também corresponde ao romance inacabado *Quatro pessoas*, bem como à forma em romance de *Café*, nunca publicada.

A pouca ênfase dada ao Mário de Andrade do fim dos anos 1930 e dos anos 1940 parece demonstrar uma certa má vontade de levar em conta as autocríticas do escritor, que colocam o dedo em feridas ainda abertas. Afinal, para além das conquistas de 22, deve-se também levar em conta a abstenção política de uma geração que não "marchou com as multidões", como ele aconselhou no fim de sua conferência de 1942, além da presença de lugares-comuns modernistas que ainda encontram lugar na literatura contemporânea, dando a impressão de que o modernismo permanece em boa parte insuperado. A coragem do ajuste de contas de Mário com o modernismo não encontrou ecos nem entre os jovens da época, nem na crítica e na geração que o precederam, daí a tensão ainda presente apontada por Bosi e mencionada no início de nosso ensaio.

Para Mário, o grande perigo que rondava a arte erudita brasileira era a absorção acrítica dos modernismos estrangeiros, como se bastasse ao artista dar vazão a suas idiossincrasias individuais, numa fôrma já pronta. Não: a forma deve comunicar, e por isso deve ser feita com o conhecimento profundo da *técnica*, esta a parte coletivizadora por excelência da obra de arte. As conquistas técnicas são, conscientemente ou não, sempre conquistas coletivas, históricas, como bem demonstra Eric Auerbach na sequência de ensaios que compõem seu *Mimesis*. De modo que não basta apenas mimetizar as vanguardas estrangeiras; o artista deve, a partir da riqueza da cultura popular, plasmar uma técnica pessoal que leve em conta as conquistas da tradição que o antecedeu. É a lição de Machado de Assis, só que em chave democrática, pois Mário não estava dentro dos limites do Brasil imperial e escravocrata. Por isso, também, a insistência nos dois momentos da arte: a criação e a reflexão, que falam em negativo de uma arte brasileira que, mesmo em seus estratos eruditos, tende a ser somente espontânea. E o *fazer crítico* do artista é importante justamente em decorrência do contexto do qual brota sua arte: ela deve ser uma forma de provocação à superação de um trauma que se encontra no seio mesmo da sociedade da qual se originou. Junto a essa consciência local forte, está uma visada crítica da inflação da técnica na arte moderna que, ao contrário do que

---

17 SOUZA, Gilda de Mello e. "A lembrança que guardo de Mário". *Revista do IEB*, 36. São Paulo, 1994, p. 17.

notou Roberto Schwarz,[18] não surge totalmente positiva no pensamento de Mário, apresentando matizes que podem nos levar a supor que sua obra é mais uma *reação* do que uma *absorção* da arte moderna, constituindo assim um "antimodernismo" dialético e *sui generis*, formulado na seguinte passagem de uma carta a Oneyda Alvarenga, em 1940: "o conhecimento técnico pode inflar, pode se desenvolver abusivamente, pode tomar o lugar da expressão, substituindo-se a esta e sendo a determinante exclusiva da criação. E esta inflação e substituição é a grande causa que o Sérgio [Milliet] tanto procura no divórcio entre arte e público, nos nossos dias".[19] Nas entrelinhas, está o projeto de criação de uma arte brasileira, de maneira análoga à que Machado fez com o romance. Em meio a tudo isso, não podemos esquecer que Mário é o nosso primeiro "intelectual nacional", correspondendo-se com escritores de todo o Brasil e realizando, através da troca epistolar, aquilo a que Marcos de Moraes dá o nome de "projeto pedagógico",[20] numa empreitada de sedução intelectual que atua na obra de Drummond, Fernando Sabino e Villa-Lobos, entre outros, e que possui certamente teor político. Além disso, o caráter "ordinário" das cartas, nas quais boa parte de seu pensamento se desenvolve, está justamente ligado à sua estética democrática: as cartas contêm um estilo de reflexão cotidiano e *participante*, no sentido de que interferem diretamente na vida dos interlocutores.

A essa figura capaz de articular dialógica e coletivamente seu projeto intelectual, corresponde, coincidentemente, um projeto político de centralização nacional que tem lugar nos anos 1930 e se desenvolve num relacionamento tenso entre intelectuais e Estado que, apesar das críticas dos primeiros (em uma de suas cartas a Henriqueta Lisboa, Mário coloca "até o meu prezado amigo Capanema" no grupo dos "nazistizantes" que ele gostaria de mandar pelos ares),[21] nunca se rompe, pois se baseia sobretudo em relações mais pessoais do que propriamente políticas (numa situação análoga à descrita por Daniel Pécaut, em que a "cultura" substitui a política para encobrir o autoritarismo). Assim, é necessário ver os pontos de confluência e distanciamento entre o complexo panorama político da época e o projeto do escritor, evitando os dois extremos: aquele

---

18 Para o crítico, a noção de técnica em Mário de Andrade permanece diurna, sem a dimensão irracionalista que pode possuir. Ver o ensaio já citado de *A sereia e o desconfiado*.

19 ANDRADE, Mário de. *Cartas: Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga.* São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 291.

20 MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de jamais aconselhar.* São Paulo: Edusp, 2007.

21 ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 80.

que ergue demais o autor acima de seu meio, idealizando-o, e aquele que o mergulha demais em seu contexto (útil para o estudo de panoramas sociais vastos, como faz Sergio Miceli) ignorando suas especificidades.

Estética e política se encontram num ponto comum: o de remediar e sugerir a superação das imperfeições da vida humana, como está postulado em *O Banquete*, espécie de tentativa de fusão entre as duas vertentes da obra de Mário – é um tratado estético encenado em forma de diálogo, com personagens fictícios –, no qual ele sistematiza seu pensamento sobre arte. Nessa obra publicada postumamente (ela está entre os escritos dos anos 1940 que foram deixados inacabados e, ironia do destino, fala do caráter *inacabado* que toda arte de combate deve possuir), a arte erudita surge como construção social, nascida da sociedade de classes. Surge, nas entrelinhas, a noção do caráter *pouco representativo* que essa mesma arte pode possuir no Brasil, dada a importação das formas e o individualismo reinante entre os artistas brasileiros. O conceito de primitivo, largamente explanado no *Curso de filosofia e história da arte* de 1938 em toda a sua complexidade, é reformulado n'*O Banquete*, aplicado ao contexto nacional e agora claramente político: nossa arte deve retornar ao primitivo no sentido de participar socialmente, integrada na coletividade, fugindo ao estiolamento da arte moderna europeia. Se a sociedade cultua a morte (num pensamento que pode lembrar Adorno), talvez a fusão entre o erudito e o popular possa significar uma saída para o impasse dessa mesma arte. Se é uma tortura criar no vago, sem uma longa tradição antecedente e sem garantias de permanência póstuma, é também uma dádiva poder criar em contato com uma arte viva nas multidões que ainda (na primeira metade do século XX) cantam e dançam o folclore. É de se notar, também, uma contradição que não se resolve nessa obra: por vezes encontramos uma grande idealização do artista, onipotente em sua "liberdade de criação", a qual convive com observações cortantes sobre o caráter de construção ideológica que confere a aura de prestígio às artes. Embora essas contradições se articulem bem na forma do diálogo, que abre espaço para proposições que não precisam necessariamente ser resolvidas, a obra fala de uma idealização que permeou toda uma geração, pois sem esta não seria possível criar e ao mesmo tempo pertencer ao Estado Novo. Está além da capacidade de autocrítica de Mário – que não era pouca – reconhecer plenamente a condição social do artista, notando que não somente os donos da vida mas também os próprios artistas são culpados pela reificação da arte, afastando-a da coletividade. Se bem que, nas cartas a Fernando Sabino, essa consciência surja de forma contundente: ou o artista serve ao poder, ou está contra ele. E isso ele faz através da obra de arte, num pensamento que exclui a ação pessoal, dado o fracasso

do Departamento de Cultura e a permanência de sua ligação com o Estado Novo, mas que é também um ganho crítico, ao notar a política entranhada na própria estrutura das obras.

Não é somente na noção da autonomia, da objetividade da obra de arte, que fala por si, que o pensamento de Mário se aproxima do de Theodor Adorno. Coincidência ou não, o inacabado *Banquete* tem como último prato uma salada americana que mais parece uma alegoria da cultura de massa: visual, hipnótica, sem cheiro e sem história,[22] cabe a ela o tom premonitório final do diálogo, encenando o encontro da falta de caráter macunaímica da maioria dos ali presentes (em contraste com a lucidez e a seriedade de Janjão, cuja expulsão do festim estava planejada para a última parte) com a resplendente cultura de massa, a salada que é o prato cheio da alienação. Esse final encontra sua contrapartida dialética no prefácio a *Shostakovich*: ali Mário apresenta uma visão bastante equilibrada do compositor russo, vendo na indústria cultural um espaço que permite a conciliação entre o erudito e o popular, dois elementos que Shostakovich utiliza largamente em suas obras. Se em "Atualidade de Chopin" estava presente a identificação entre o projeto de Mário e o compositor romântico, autor de uma obra nacional e popular mas ao mesmo tempo complexa e sem concessões, no estudo sobre Shostakovich fica subentendido que o ponto de encontro entre o escritor e o músico é o "antimodernismo" do segundo, situado entre o burguês e o popular, bem como o caráter *transitório* de sua obra. Talvez nesse prefácio que antecede em um mês sua morte esteja a crítica mais forte da arte moderna que Mário realizou publicamente em sua vida, em conjunto com uma defesa enfática do comunismo e com um tom de descrença na democracia que se esquece da ausência de comunismo estabelecido no Brasil, como na Rússia, e também da inexistência de uma democracia nacional para se descrer dela. Mário não notava, ou pelo menos não formulava claramente, o fato de que seus estudos de folclore se desenvolviam num Estado autoritário, assim como deu pouca importância às perseguições pelo governo soviético sofridas por Shostakovich. Nos anos 1940, ele não possui a firmeza da visão crítica que Patrícia Galvão, por exemplo, já formulava sobre a União Soviética, dado seu afastamento dos meios comunistas.

Ora, então qual o motivo dessa adesão fervorosa e tardia a uma causa que até então atraía sua simpatia e guiava, de certa forma, seu projeto (no qual, como demons-

---

22 ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989, p. 159.

trou Telê Ancona Lopes,[23] há um forte fundo socializante), mas que nunca chegou a vir à tona de forma tão decisiva? Nos parece que a polarização mundial causada pela Segunda Guerra é insuficiente para responder a essa questão. Essa adesão é antes o ponto final do desenvolvimento de um projeto malogrado de democratização da arte para o qual a única saída, segundo Mário naquele momento, era a revolução social, o engajamento radical. O projeto dos anos 1920 e 30 encontra sua culminância na criação do Departamento, para o qual Mário se entrega totalmente, deixando em segundo plano o trabalho intelectual – entrega essa que, para alguns de seus amigos, como Paulo Duarte, foi a principal causa da tristeza que antecedeu os anos de sua morte,[24] gerada pelo fim do Departamento, estrangulado pela administração Prestes Maia, revelando que o projeto do "intelectual nacional" dos anos 1930, apesar das afinidades que levaram Antonio Candido a achar "curioso, este caso de uma vanguarda político-cultural à sombra de uma situação oligárquica que a aceitou e a apoiou",[25] não era exatamente o mesmo projeto de Estado de Getúlio Vargas. Assim, não foi possível estabelecer, no âmbito ainda (aparentemente) democrático (o Departamento foi fundado em 1935), um projeto sólido de democratização cultural, afinal ele mesmo não estava imune a traços autoritários de "tutelagem" do povo, e que sobrevivesse às intempéries de uma ditadura que só aguardava o momento certo para se manifestar. Fechado esse caminho, Mário se direciona para uma adesão forte ao comunismo, que, no entanto, não o impede de trabalhar sob a direção de Capanema, no Rio de Janeiro, e promove uma virada em sua obra: é a insatisfação manifesta em "O movimento modernista", da qual também nasce *Café*. Da preocupação com o nacional, predominante nos anos 1920, há uma gradual conscientização da coletividade (numa espécie de retorno amadurecido ao engajamento de *Há uma gota de sangue em cada poema*), elaborada nos anos 1940, nos quais a questão da *participação* e da *convicção* política do artística assume uma clareza inédita.

---

23 LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminho*, op. cit.

24 Paulo Duarte, envolvido ativamente em prol da Revolução Constitucionalista de 32, foi quem convenceu Mário a trabalhar no Departamento. Em *Mário de Andrade por ele mesmo*, acompanhamos a correspondência entre os dois, na qual Mário desabafa as amarguras e angústias que sucederam ao seu desligamento do Departamento. Em uma dessas cartas, ele faz menção ao seu "irrespirável, bolorento espírito democrático", que o faz acreditar na possibilidade da razão dos outros contra as suas razões. Ver: DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo.* São Paulo: Hucitec, 1985, p. 159.

25 Prefácio a DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*, op. cit., p. XVI.

Do nacional e popular, passando pela ação governamental e desaguando em forte simpatia pela coletividade internacional comunista, consequência do fracasso de nossa "democracia" autoritária, o trajeto de Mário é exemplar e representativo em vários sentidos. Na virada drástica dos anos 1930 para os anos 40, ela se desenvolve sem perder a coerência. Não fica esquecido o desejo de uma arte ao mesmo tempo erudita e popular, esboçada nos anos 1920, mas os meios para alcançá-la tornam-se outros. No fracasso de uma prática democrática de difusão cultural, os caminhos percorridos por Mário falam diretamente ao nosso tempo, no qual apesar de democracia efetiva a arte erudita permanece para poucos, a arte popular agoniza e a arte "popularesca" (para usar uma definição na qual Mário não punha nenhum preconceito) impera entre as camadas pobres, a maioria da população. Por vezes, tem-se a impressão de parada no tempo: algumas iniciativas de Mário para a cidade de São Paulo, como a Discoteca Pública, sobrevivem mas não se expandem; a maioria morreu, e a biblioteca que leva seu nome sobrevive num semiabandono triste. Sua agonia, aquele sentimento difuso de abatimento que ele relatava nas cartas após o desligamento do Departamento, não terminou. Sua obra modernista traz em seu bojo a crítica da modernidade; como lemos n'*O Banquete*, a arte pela arte era para ele a fuga do problema moral do artista moderno. Seu projeto estético amadurece em um projeto político capaz ainda de nos provocar e levantar questões sobre a situação da literatura brasileira no século xx. Não é por acaso que duas das maiores obras literárias dessa época, *Grande sertão: veredas* e *A hora da estrela*, derivam da *consciência reflexiva* do artista erudito em seu contato com o contexto brasileiro, decantada numa forma que, como condição de sua modernidade, teve que passar necessariamente por esse problema central de nossa sociedade, que Mário de Andrade soube enfrentar de maneira precursora, corajosa e complexa. Ele calculou mal sua permanência: se pode ter sido "transitório" no que legou de conquistas estéticas para seus sucessores, que as continuaram e desenvolveram, permaneceu ao tocar no nervo de nosso processo de modernização – a exclusão.

---

**Bianca Ribeiro Manfrini** é Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo

# O ÚLTIMO REFÚGIO DO INDIVÍDUO: O IDEAL DE *AUTONOMIA* NA CRÍTICA DE ÁLVARO LINS

Eduardo Cesar Maia

**RESUMO**: Um dos valores fundamentais preconizados pelo crítico pernambucano Álvaro Lins, desde o princípio de sua carreira, foi o de colocar a autonomia individual como centro e fundamento da crítica literária. Ele seguia, portanto, na contracorrente das tendências de valorização, por um lado, da rigidez metodológica ou, por outro, da militância ideológica como norte da atividade crítica. O indivíduo seria, nessa perspectiva, o último refúgio contra todas as formas totalizantes e dogmáticas de compreensão da realidade.

**PALAVRAS-CHAVE**: Crítica literária; Álvaro Lins; Teoria da Literatura; Impressionismo crítico.

***ABSTRACT***: *From the beginning of his career, one of the fundamental values defended by the Brazilian critic Álvaro Lins was that of individual autonomy, which he placed at the centre of his practice of literary criticism. He went, therefore, against the prevailing critical trends, which valued, instead, methodological rigor, on the one hand, and, on the other, ideological militancy as the guidelines for the activity of the critic. The individual would be, thus, in his perspective, the last shelter against all totalizing and dogmatic forms of understanding reality.*

***KEYWORDS***: *Literary Criticism; Álvaro Lins; Theory of Literature; Critical Impressionism.*

## O CRÍTICO E SUAS CIRCUNSTÂNCIAS

**Á**lvaro Lins (1912-1970) nasceu em Pernambuco, na cidade de Caruaru. Intelectual incansável e versátil, exerceu, muitas vezes paralelamente, as atividades de jornalista, crítico cultural, historiador, professor, escritor e diplomata. Sua formação superior se deu na Faculdade de Direito do Recife; já a formação propriamente literária foi a de um autodidata, o que era bastante comum até então.[1]

No que se relaciona mais especificamente à sua atividade como crítico literário profissional, uma data fundamental é o ano de 1940, mais precisamente o dia 10 de agosto, quando inicia a colaboração, que duraria mais de uma década, de forma intermitente, como crítico titular do importante jornal carioca *Correio da Manhã*. Nesse período, foi, sem dúvida, um dos críticos mais influentes do país. O poeta Carlos Drummond de Andrade, em reconhecimento ao grande poder retórico e à capacidade argumentativa do crítico pernambucano, afirmou, em artigo no *Jornal do Brasil*, que ele

> Foi o imperador da crítica brasileira, entre 1940 e 1950. Cada rodapé de Álvaro, no *Correio da Manhã*, tinha o dom de firmar um valor literário desconhecido ou contestado. E quando arrasava um autor, o melhor que o arrasado tinha a fazer era calar a boca.[2]

**D**e fato, uma opinião do crítico emitida num de seus rodapés hebdomadários – nos quais acompanhava rigorosamente a literatura feita na época – muitas vezes determinava o sucesso ou o fracasso de uma obra ou mesmo da carreira de um aspirante a escritor. Os nomes consagrados da literatura brasileira também não escapavam de suas rigorosas avaliações, o que, muitas vezes, gerava polêmicas e acrescentava dinamismo à vida cultural da época. Essa *vontade de participação e de influência* nos debates literários é uma das marcas da crítica de Álvaro Lins. Para ele,

---

1 Para um perfil crítico-biográfico de Álvaro Lins, com boa contextualização histórica, ver: BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *A obra de Álvaro Lins e sua função histórica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979. Remeto, ainda, à edição especial da Revista *Continente*, publicada no Recife pela Companhia Editora de Pernambuco, em novembro de 2012, na qual pode ser encontrada uma série de textos, de autores diversos, que se propõem a resgatar a trajetória de homem público do intelectual pernambucano, revisitar seu pensamento crítico e reavaliar sua contribuição às letras e à crítica literária brasileira.

2 A referência completa da entrevista é: ANDRADE, Carlos Drummond de. "O escritor e sua paixão". *Jornal do Brasil*, 6 jun. 1970.

> Um crítico não se define somente pelo valor estritamente literário e artístico de suas páginas, mas pela sua atuação na vida literária, pela sua influência, pelos resultados dos seus trabalhos, pelos erros que condena ou evita, pelas realizações que sugere ou provoca com as suas ideias. Um crítico é uma espécie de político no mundo das letras, um "regente" da literatura.[3]

**E**ntre os anos de 1941 e 1963,[4] Álvaro Lins coligiu, num total de sete volumes, cada um deles intitulado muito apropriadamente *Jornal de crítica*, a parte mais relevante de sua contribuição jornalística à crítica literária brasileira do período. Esses artigos e ensaios que, em conjunto, somam mais de 2 mil páginas, foram publicados originalmente na grande imprensa, principalmente no jornal carioca *Correio da Manhã*. Em sua maioria, tinham como finalidade precípua o recenseamento de novos autores e o comentário crítico de obras recém-publicadas, além da discussão de temas literários, políticos e ideológicos do momento. Ainda que seus artigos e ensaios fossem quase invariavelmente motivados por algum desses fatores circunstanciais, em alguns desses rodapés, no entanto, o crítico caruaruense refletiu não exclusivamente sobre obras concretas ou temas da ocasião, mas a respeito do *ato crítico em si*: o papel da literatura e da crítica literária, as perspectivas dos demais críticos e teóricos da época e também sobre aqueles pensadores do passado que influenciavam sua visão pessoal de crítica e de literatura.

Nesse sentido, pretende-se aqui oferecer, com a análise desses textos de caráter essencialmente jornalístico, uma visão alternativa ao lugar-comum estabelecido pela crítica universitária de que as análises literárias de Álvaro Lins padeciam fundamen-

---

3 LINS, Álvaro: "Um crítico do mundo moderno". In: *Jornal de crítica* (3ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1944, p. 50. As próximas referências das citações dos *Jornais de crítica* de Álvaro Lins se darão no corpo do texto, entre parênteses, indicando a sigla *JC* junto ao número da série e a página, e correspondem, em ordem cronológica, às seguintes edições: LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (1ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1941; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (2ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1943; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (3ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1944; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (4ª série): Rio de Janeiro: José Olympio, 1946; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (5ª série). Rio de Janeiro: José Olympio, 1947; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (6ª série): Rio de Janeiro: José Olympio, 1951; LINS, Álvaro. *Jornal de crítica* (7ª série). Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963.

4 A década de 1940 foi a mais prolífica para a crítica de Álvaro Lins; nos anos de 1950 ele começa a atuar mais diretamente na política e na década de 1960 ele se dedica a reeditar sua obra, mas sem nova produção de grande relevância.

talmente – por serem circunstanciais – de falta de rigor analítico;[5] e, por outro lado, responder – com o exame das reflexões do próprio ensaísta – às acusações de que seu impressionismo e personalismo crítico, reflexos de seu ideal de autonomia para a crítica, afastavam, de forma absoluta, sua crítica jornalística de qualquer elaboração intelectual rigorosa e teoricamente consistente.[6] Lins endossava a busca de um equilíbrio entre o elemento impressionista e o rigor metodológico para se atingir uma crítica mais consistente sem abrir mão da liberdade e do elemento criador:

> Sabemos que a crítica não é só impressionismo, não é só apreciação ou julgamento no plano subjetivo. Não é somente uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode fechar-se nos limites de um seco objetivismo, não pode tornar-se prisioneira das leis e dos conceitos das outras ciências. A crítica se forma de uma união mais complexa de elementos objetivos e subjetivos. Existe necessariamente uma ciência da literatura, que exige conhecimentos especializados e metodologia própria. E sobre ela ergue-se a crítica criadora, livre nos seus movimentos de espírito, conquanto apoiada e impulsionada pela ciência literária.[7]

**A**lém dos volumes do *Jornal de crítica*, receberão aqui especial atenção as famosas anotações pessoais do crítico, realizadas no formato de uma espécie de diário sobre leituras, escritas inicialmente sem intuito editorial, porém publicadas depois em jornais

5 O "veto" acadêmico ao legado intelectual de Álvaro Lins e da chamada "crítica de rodapé", em geral, foi analisado em ROCHA, J. C. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011. O pontapé inicial para esse fenômeno teria sido a polêmica entre Lins e Afrânio Coutinho, pioneiro da crítica acadêmica no Brasil e introdutor das concepções teóricas do *New Criticism* entre nós. Álvaro Lins e Afrânio Coutinho estiveram no centro de um debate que se tornou emblemático como marco justamente desse momento de radical transformação no paradigma de legitimação do discurso crítico-literário. O episódio demarca, para muitos, o início da moderna crítica literária no Brasil e o início da hegemonia da crítica universitária como "diretora" dos rumos do pensamento crítico no país.

6 Para uma seleção de artigos e ensaios de Álvaro Lins em que o crítico refletiu teoricamente sobre a própria atividade da crítica literária, ver: LINS, Álvaro; MAIA, Eduardo Cesar (org.). *Sobre crítica e críticos: ensaios escolhidos sobre literatura e crítica literária, com algumas das* Notas de um Diário de crítica. Recife: Cepe Editora, 2012.

7 LINS, Álvaro. *Literatura e vida literária: Notas de um Diário de crítica. Diário e confissões.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, pp. 101-2.

e compiladas em seguida como *Notas de um diário de crítica*.[8] O tom desses textos é quase sempre confessional; outras vezes, jocoso e polêmico; algumas vezes, ainda, terno e sentimental. Nelas se encontram, permeando observações pessoais sobre obras, escritores e situações da vida literária, algumas argutas teorizações a respeito da literatura, da crítica e de seus papéis na vida individual e social. A análise dessas "notas", portanto, obedece aqui ao mesmo objetivo exposto anteriormente: demonstrar que a crítica literária de Álvaro Lins possui rigor intelectual e, por vezes, estatura teórico-filosófica, na medida em que reflete sobre seus próprios fundamentos e valores.

## O CRÍTICO APRESENTA SEU IDEÁRIO

> *Cada homem carrega a possibilidade de se tornar uma surpresa capaz de desmoralizar todas as leis sociológicas e psíquicas.*
>
> Álvaro Lins, *JC*1

**E**m "Itinerário", texto publicado pela primeira vez no *Correio da Manhã* em 10 de agosto de 1940, e que é a peça de abertura do *Jornal de crítica* – 1ª série, Álvaro Lins realiza um procedimento muito comum entre os críticos da época. Ao assumir um rodapé como "crítico titular" de determinado veículo jornalístico, era de praxe que o novo colunista apresentasse, no artigo inaugural, uma espécie de "declaração de intenções" ou "profissão de fé". Com apenas 28 anos, portanto, o jovem intelectual, recém-chegado ao Rio de Janeiro, teve que elaborar e apresentar publicamente, pela primeira vez, uma visão pessoal a respeito da atividade crítica. Tal artigo é, naturalmente, de grande interesse para este estudo.

Como se depreende da leitura de "Itinerário", Álvaro Lins endossou, desde o início de sua carreira, a compreensão da literatura como um fenômeno complexo, inevitavelmente relacionado a questões de ordem tanto estética quanto ética, e em estreito contato com a história, com a política e com as convicções e valores individuais de quem escreve, de quem lê e de quem analisa. Para ele, o crítico deve ter, além da intuição e de

---

8 A totalidade dessas "notas" foi publicada em LINS, Álvaro. *Literatura e vida literária: diário e confissões*, cit. (Introduções com estudos de Sérgio Milliet, Wilson Martins, Mauro Mota e José César Borba). A edição reúne as *Notas de um Diário de crítica*, 1º volume (segunda edição) e 2º volume (primeira edição).

um conhecimento abrangente (valor da *erudição*), a acuidade para estabelecer relações e analogias entre o especificamente literário e os problemas que se encontram na realidade mais ampla, da vida social e individual.[9] Assim, para ele, uma crítica estritamente imanentista, desvinculada de qualquer aspecto contextual, teria um alcance bastante limitado: "o crítico que se cinge ao círculo do que ele critica está esterilizado pelo seu próprio assunto e não merece este nome" (*JC*1, p. 11).

Álvaro Lins começa a apresentação de seu ideário mostrando que a crítica de literatura deve estar diretamente conectada ao espírito do seu tempo, mas não pode nunca ser mera reprodução de discursos e valores ideológicos de uma época; a crítica é entendida, portanto, como um verdadeiro trabalho de especulação e reflexão que exige, antes de qualquer coisa, sutileza intelectual e uma postura antidogmática. O clima político mundial, naquele início dos anos de 1940, era de tensão e apreensão; e as grandes ideologias – nazismo, fascismo e comunismo –, todas de apelo coletivista, apresentavam-se, cada uma a sua maneira, como panaceia para os problemas centrais da civilização. Na contramão desses vieses ideológicos, Álvaro Lins, que já havia se entusiasmado e defendido o integralismo de Plínio Salgado na década anterior,[10] assume nesse momento uma posição claramente liberal. O jovem crítico apresenta uma defesa radical da individualidade, da personalidade e da liberdade contra as tendências políticas então hegemônicas, principalmente no que tinham fundamentalmente em comum: o espírito coletivista, que tendia a abarcar todas as esferas da vida humana. Para Lins, em sua época, "o que é social parece tudo pretender em direitos sobre o que é individual" (*JC*1, p. 9).

O crítico assinala que, por outro lado, essa adversidade também faz despontar, como forma de resistência, a autoafirmação individual. E é esse um dos valores fundamentais preconizados em sua crítica literária desde o princípio. Seu ideal é o de tomar "como centro da crítica a personalidade" (*JC*1, p. 16). Para ele, o *individual* tem que se sobrepor ao *coletivo* em arte, principalmente num momento em que predominavam os valores dos "regimes de arte escrava" (*JC*1, p. 16), como o comunismo e o nazismo.

---

9 No ensaio "Impressionismo e erudição" (*JC*2, pp. 284-93), Lins desenvolveu com mais profundidade a concepção de que o ideal da crítica deve ser o de *equilíbrio* entre esses elementos.

10 Ver o artigo "De integralista a amigo de Cuba". *Continente Multicultural*. Recife, ano V, n.53, p. 24, maio 2005. Cf. FRANÇA, Humberto; HOLANDA, Lourival. *Álvaro Lins: ensaios de crítica literária e cultural*. Recife: UFPE, 2007, p. 27.

No âmbito artístico, diferentemente das atividades políticas, sociais e econômicas, a realização criativa seria uma operação essencialmente individual – e a crítica deveria sempre levar isso em conta.

Acompanhando o ideal crítico de José Ortega y Gasset,[11] um dos pensadores que mais influenciaram o intelectual caruaruense, a abstenção da individualidade aparece em Lins como o maior pecado da crítica, seja por escusas ideológicas, formalistas, cientificistas ou por mera preguiça intelectual. Conhecedor e admirador da obra de Friedrich Nietzsche – apesar de ser um católico militante –, o crítico adotou uma forte atitude de prevenção ao que o pensador alemão chamava "espírito de rebanho". Álvaro Lins muito cedo em sua carreira literária se dá conta de que o público em geral e, muitas vezes, mesmo os intelectuais simplesmente repetem e reproduzem opiniões que estão socialmente estabelecidas, sem nenhuma visão pessoal, renunciando à personalidade, ao exame próprio. Caberia ao crítico, pois, ser uma espécie de "diretor de consciências" que orientaria os leitores "para o seu verdadeiro gosto" (*JC*1, p. 17). A expressão "diretor de consciências" se mostra, por certo, infeliz para o que, de fato, representa o ideal crítico de Álvaro Lins: ela soa como um endosso de uma espécie de caudilhismo intelectual, que fundamentaria o juízo crítico em uma autoridade puramente arbitrária, e não numa capacidade persuasiva legítima, fundamentada na defesa e na condenação de certos valores através de argumentações e sugestões. Um pouco mais adiante, Lins menciona a famosa definição proposta por Sainte-Beuve, um de seus críticos-modelo: "*Le critique n'est qu'un homme qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres*".[12]

O indivíduo seria, portanto, o último refúgio contra todas as formas totalizantes e dogmáticas de compreensão da realidade. Através da *defesa da personalidade*, o crítico parece querer garantir, como um valor essencial, a independência intelectual e artística em relação aos grandes discursos ideológicos que dividiam o mundo no momento. A arte aparece então como uma espécie de refúgio do indivíduo em meio a esse embate entre sistemas político-ideológicos. A atitude do crítico independente, por conseguinte, é a de defender somente "o partido da literatura", com independência, decisão e

---

11 Em *La rebelión de las masas* (1930), obra de caráter mais filosófico e sociológico, Ortega apresenta de forma contundente sua aversão à mentalidade coletivista da época. Cf. ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas.* Tradução de Marylene Pinto Michael. Revisão da tradução: Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

12 "O crítico não é senão um homem que sabe ler e ensina os outros a ler" (tradução minha).

coragem, "acima dos grupos, das ideologias, dos partidos, das amizades pessoais, dos regionalismos, de todos os preconceitos" (*JC*1, p. 15). A posição de Lins, no entanto, não fica tão clara a respeito do que seria propriamente esse "partido da literatura"... A primeira impressão é a de que ele estaria defendendo um tipo de abordagem crítica exclusivamente estética, afastada de fatores e valores contextuais, como os ideológicos e políticos. Contudo, não se trata disso. O crítico não poderia – ainda que o quisesse – emitir seus julgamentos a partir de uma posição neutral, como fica claro pelo que ele afirma algumas páginas depois.

> Como julgador, o crítico será sempre ideológico, isto é, debaterá os problemas estéticos e morais em face de suas ideias e do seu gosto, argumentando por adesão ou repulsão. Como interpretador, o crítico será apenas humano, isto é: uma criatura que procura outra criatura, que procura tudo penetrar e tudo entender, num sentido absolutamente humano (*JC*1, p. 20).

**Á**lvaro Lins estava ciente da relação de interdependência inevitável entre a literatura e as circunstâncias de época e lugar; o que ele não admitia era que o elemento estético, que seria o mais importante na apreciação artística, devesse subordinar-se aos demais; e por isso ele se opunha à ideia de literatura como manifesto ideológico ou como panfleto político, e à postura dogmática em crítica:

> O ato de tudo aceitar, como o ato de tudo negar, não é um ato de crítica. É um ato de positiva ou negativa apologia, e só. O ato da crítica é aquele que completa, que retifica, que amplia. O que abre perspectivas, o que desdobra situações (*JC*1, pp. 10-1).

**N**ão parece possível estabelecer disjunções absolutas dentro do pensamento crítico de Álvaro Lins: texto ou contexto, estético ou ético, forma ou conteúdo etc.;[13] a literatura, como fenômeno vital, supera esse tipo de dicotomia e desafia sempre qualquer pos-

---

13 Em artigo posterior, o crítico formula de maneira ainda mais clara e direta a sua visão integral de crítica literária e sua aversão a falsas disjunções: "Não sei, na verdade, o que será para a literatura e a arte uma traição maior: se o encerramento numa 'torre de marfim', a indiferença por toda atividade social e política, ou se a paixão partidária, tornando-se exclusivista, a personalidade do artista esgotando-se toda nesta paixão, com o prejuízo da sua obra, com o prejuízo da sua arte" (*JC*2, p. 266).

sibilidade de monismo metodológico ou teórico por parte da crítica. A divisa de Paul Souday de que "*la critique est à la littérature ce que la littérature est à la vie*", repetida pelo crítico pernambucano em mais de uma ocasião, traduz a maneira complexa com que Lins enxergava o fenômeno literário e a atividade crítica.

Outro tema importante que já aparece nesse artigo inaugural diz respeito à compreensão da crítica como um trabalho de criação, próximo, portanto, da própria atividade artística. Para Lins, a crítica é uma "aventura da personalidade" (*JC*1, p. 14), uma arte, uma forma de criação (e de autocriação) que demanda a construção de um *estilo pessoal*,[14] e não somente uma grande capacidade analítica ou uma metodologia rigorosa de investigação literária:

> A criação do crítico lhe vem da possibilidade de levantar, ao lado ou além das obras dos outros, ideias novas, direções insuspeitadas, novos elementos literários e estéticos, sugestões de bom gosto, esquematizações, quadro de valores. Crítica num tríplice aspecto: interpretação, sugestão e julgamento (*JC*1, p. 11).

**A** crítica personalista e impressionista de Álvaro Lins é atenta às reverberações que a leitura *livre* e *intuitivamente* suscita no momento em que é feita, e que somente depois deve ser complementada com métodos e ferramentas de análise, classificação e comparação.

A categorização de Lins como um crítico "diletante",[15] muito difundida nos meios acadêmicos até os dias de hoje, se deve justamente a que ele não se ateve de forma exclusiva, constante e rigorosa a nenhuma teoria ou metodologia crítica de sua época. Essa é uma questão, porém, que exige maior sutileza. Ele, de fato, acreditava que o maior pecado intelectual seria subordinar a personalidade a leis, regras e métodos inflexíveis,

---

14 O maior pecado intelectual do crítico, para Álvaro Lins, seria justamente incorrer na impessoalidade, numa linguagem neutra, o que, estilisticamente, se traduziria num "tom indistinto e vago" de escritura (*JC*1, p. 246), enfim: numa fuga de si mesmo.

15 É curioso que o próprio Álvaro Lins tenha mencionado, em seu primeiro rodapé – antes, portanto, de receber qualquer acusação ou crítica –, a polêmica entre Brunetière, defensor da crítica científica, e Anatole France e Jules Lamaître, representantes da crítica impressionista, que foram acusados pelo primeiro de "diletantismo crítico". Lins ainda sugere que são mais graves os erros de um crítico pretensamente científico (como o próprio Brunetière ou H. A. Taine), preso a um método falacioso, do que um erro pontual de um indivíduo que obedece a sua própria intuição.

anulando a criatividade e a possibilidade de surpresas, do surgimento de elementos novos, principalmente no momento do contato com as obras artísticas. Se a "vida do espírito", que seria o alicerce das artes, é marcada pelo imprevisto, pelo imponderável, não há método ou sistema que possa abarcá-la completamente. Não se trata, para Lins, de negar a ciência e suas possíveis contribuições para a crítica literária, mas de aprender, com a experiência, que o entendimento da literatura exige um olhar relativo e compreensivo, nunca dogmático.

Para o crítico, o apogeu e o êxito da ciência teriam feito com que ela tentasse abarcar tudo, mesmo a arte e a literatura. Mas, "como julgar [...] uma obra de arte dentro de determinados métodos, dentro de regras formuladas aprioristicamente – quando ela pode, em qualquer momento, ultrapassá-los ou fugir deles?" (*JC*1, p. 12).

Um ponto bastante problemático que aparece nas primeiras reflexões críticas de Álvaro Lins se refere à sua posição no debate, candente na época, a respeito da legitimidade intelectual da chamada *crítica católica*. O antidogmatismo e a independência do pensamento crítico de Lins – um católico devotado e militante à época – são, nesse sentido, colocados à prova. Submeter a personalidade e a capacidade crítica individual a qualquer forma de compreensão prévia e totalizadora da realidade configuraria, portanto, uma atitude anticrítica. O crítico, por sua vez, tentou conciliar e justificar, de maneira nem sempre convincente, diga-se, o dogmatismo da fé religiosa com o valor, para ele essencial, da independência intelectual. Chegou a afirmar, com um argumento claramente artificioso, a superioridade natural da posição dos críticos católicos:

> Nenhum outro como o crítico católico conta com tantos elementos para ser livre, imparcial e justo. [...] Não digo que os outros, os não católicos, estejam privados dessas qualidades, mas o que afirmo é que o catolicismo torna-as mais propícias e mais firmes (*JC*1, p. 21).

**A** falácia evidente se encontra justamente na afirmação de que os críticos católicos, por essência, não se submeteriam a paixões e partidarismos, e que teriam uma absoluta capacidade de compreender e julgar os particularismos dos outros desde um ponto de vista imparcial, pois só os moveriam os ideais transcendentais de beleza e pureza. A atitude do católico, para o então jovem crítico, só poderia ser a de piedade e compreensão.

Lins admite que, de fato, "um homem católico em nenhuma ocasião poderá esquecer ou renegar essa 'marca'" (*JC*1, p. 19), pois ele tem que ser antes de tudo um católico, mas isso, para o crítico, não implicaria uma determinação prévia de todas as suas valorações e de suas opiniões, porque existiria um amplo espaço de liberdade na

vida mundana no qual a visão geral do catolicismo não interferiria: algo como "a César o que é de César...". Não fica claro, no entanto, até que ponto essas duas realidades – a da vida mundana e a da vida religiosa – podem ser divorciadas. Quando Lins se referia ao crítico e líder católico Tristão de Athayde, por exemplo, mostrava sempre uma admiração quase epigonal, mas não deixava de reconhecer que o amigo (e mestre) muitas vezes levava longe demais, em sua crítica literária, as próprias crenças morais e convicções religiosas e acabava usando argumentos éticos em momentos em que deveria priorizar os de ordem *estética*.

Em outra passagem, Lins chega a afirmar, num comentário a respeito do escritor e crítico católico francês François Mauriac, que "uma crítica católica, rigorosamente, não existe" (*JC*1, p. 18), porque isso seria admitir que existissem uma estética, uma ciência e um sistema político católicos, quando, na verdade, seriam esses independentes.

O fato é que Álvaro Lins nem sempre demarca apropriadamente, em sua própria crítica, essa separação entre o conhecimento religioso da realidade – totalizador e perene – e o âmbito temporal, material e contingente da vida mundana. A contradição interior que Gilberto Freyre acertadamente enxergou no amigo[16] parece ter origem nesse conflito entre o essencialismo e o universalismo de uma visão religiosa de mundo e a postura inquisitiva, e mesmo cética, que ele admirava em livres-pensadores como Montaigne ou Gide, e que estava, ainda que de forma *agônica*,[17] fortemente presente em sua própria crítica.[18]

Abordando o tema da religião em Álvaro Lins, Adélia Bezerra de Meneses Bolle insinua que a condição de católico influenciava negativamente sua crítica, porque, como

---

16 Como se lê na nota LXV do 1º volume do *Diário de crítica* de Lins: "A propósito de G. F. [Gilberto Freyre], eu havia escrito: – é um cético com a nostalgia da Igreja e de Deus. Dias depois ele me respondeu: – O seu caso é exatamente o contrário: um católico com a nostalgia do ceticismo. Essa resposta deu-me a esquisita sensação de quem se vê descoberto. *Um católico com a nostalgia do ceticismo* – esta frase é meu próprio retrato. O retrato de uma contradição interior que nenhum recurso dialético consegue apaziguar" (LINS, *Literatura e vida literária: Notas de um diário de crítica*, cit., p. 57).

17 A vivência do cristianismo em Álvaro Lins, apesar de certas posições dogmáticas de juventude, assemelha-se, a meu ver, aos exemplos de Georges Bernanos e Miguel de Unamuno: pensadores não doutrinários, que compreendiam a fé não como um conjunto de regras, mas como *agonia*, como um debate interno entre a crença institucional e suas próprias tendências e interpretações pessoais.

18 Em alguns artigos posteriores Álvaro Lins voltará ao tema da crítica católica, mas já de forma menos intensa e apaixonada.

homem de fé, ele se considerava em posse de algumas verdades morais básicas e universais. Bolle diz que sua personalidade era marcada como a de alguém que se achava "proprietário da verdade".[19] Tal ponto de vista pode ser parcialmente rebatido justamente através do argumento de que a crítica de Álvaro Lins era, antes de tudo, caracterizada pelo seu *individualismo personalista*, pouco afeito à aceitação de verdades estabelecidas. Além disso, o crítico, em diferentes momentos de sua trajetória, demonstrou possuir a sutileza de inteligência que lhe permitia – se não a autoironia – pelo menos a revisão de suas posições e a autocrítica, mesmo em relação a temas de natureza religiosa. Em artigo publicado alguns meses depois de "Itinerário", por exemplo, afirmou:

> É que, tanto no domínio do propriamente cultural como no domínio político, os católicos estão sempre chegando tarde demais ou nunca chegando. Em geral não sabemos conhecer a verdade quando ela se acha com os não católicos. Combatemos muitas vezes certas situações oportunas e justas simplesmente porque seus autores não são homens de igreja (*JC*1, p. 356).

**Á**lvaro Lins tampouco aprovava a obra de arte que colocasse a orientação religiosa antes das preocupações estéticas: "A literatura religiosa não deve ser intencionalmente procurada" (*JC*2, p. 126). O escritor que assumia a finalidade precípua de apostolado e de propaganda tomava um caminho, para Lins, antiliterário. Com raras exceções, seus rodapés a respeito de prosadores e poetas católicos[20] costumavam ser *impiedosos*: "O mau gosto artístico, o sentimentalismo piegas, o primarismo intelectual constituem os sinais mais característicos da literatura religiosa no Brasil" (*JC*2, p. 126).

Outro exemplo de independência intelectual pode ser encontrado na polêmica que travou com o também crítico católico Tristão de Athayde a respeito da situação da ditadura de Franco na Espanha.[21] Muitos intelectuais católicos do período defendiam a legitimidade do franquismo justamente pelo fato de o regime contar com sustentação

---

19 BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *A obra de Álvaro Lins e sua função histórica*, cit., p. 97.

20 Receberam mais avaliações positivas do que negativas, por exemplo, as obras do romancista Octávio de Faria e dos poetas Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Murilo Mendes.

21 Sobre as reflexões e debates de Álvaro Lins com outros pensadores católicos a respeito do franquismo, ver, principalmente, "Agonia de um católico" e "Noite de agonia", capítulos finais da 1ª série do *Jornal de crítica*.

eclesiástica. Lins, desde o princípio, mostrou-se contrário ao nacional-catolicismo de orientação fascista e antiliberal do governo espanhol, porque este não resguardava as liberdades individuais e se baseava principalmente na autoridade da força. No último *Jornal de crítica*, já na década de 1960, portanto, Lins volta ao tema e se refere com admiração ao fato de que alguns padres presos pelo regime de Franco não aceitaram receber a comunhão nas prisões após descobrirem que os sacerdotes simpáticos ao ditador tinham instituído o procedimento religioso de forma obrigatória nas cadeias. O crítico se posiciona muito claramente no sentido de que, para ele, a liberdade individual – da vida interior e da consciência, principalmente – deve ser o valor mais importante:

> Sim, compreendo e sinto, em toda a sua extensão, este gesto de revolta de homens católicos, que se privam do sacramento da comunhão, que jogam assim, perigosamente, o que consideram a sua eternidade, entre o Céu e o Inferno, para afirmar a sua liberdade interior contra a opressão e a injustiça (*JC7*, p. 126).

## AS PRERROGATIVAS DO INDIVÍDUO FRENTE ÀS IDEOLOGIAS

**A** defesa do individualismo e do personalismo crítico em Álvaro Lins está fortemente presente também em suas reflexões sobre a política. A importância atribuída por ele à liberdade e à inviolabilidade da consciência individual frente às concepções totalizadoras de mundo, seja no âmbito da ideologia ou no da prática política efetiva, é fundamental para a compreensão de sua personalidade crítica e mesmo para o entendimento de sua visão de arte e literatura como espaço de autoformação, criação e liberdade.

É preciso entender a posição política de Lins como uma forma de enfrentamento das questões mais prementes do seu tempo, marcado essencialmente pelo embate entre as grandes concepções ideológicas de então. Apesar de não rotular suas convicções, o crítico se coloca na fileira dos intelectuais liberais e apresenta, em momentos diversos, os valores fundamentais de seu pensamento político tomando como base os princípios de proteção ao indivíduo contra os poderes discricionários e a defesa da liberdade como forma de desenvolvimento da personalidade, acima de interesses coletivistas.

Alguns problemas conceituais podem ser encontrados na formulação da "teoria política" do crítico, principalmente quando este tenta conferir valor universal e absoluto à liberdade do indivíduo, sem levar em conta as inevitáveis restrições que ela sofre dentro de qualquer sistema social, como fica claro na consideração de que "Da liberdade do

homem *nenhum mal* poderá advir, o que significa que o estado será mais uma entidade abstrata e jurídica do que uma máquina de domínio" (*JC*1, p. 255, *grifo meu*). Apesar da fragilidade idealista de tal concepção, as bases liberais do seu pensamento possibilitaram que ele conquistasse uma posição de independência em relação aos sistemas ideológicos dominantes à época, o que impelia seu pensamento a ser mais ágil e sutil no enfrentamento dessas questões – e reforçava ainda mais sua busca por autonomia intelectual.

Sua perspectiva particular sobre a política, que misturava valores católicos com elementos do pensamento liberal, levou-o a colocar, equivocada e redutoramente, filósofos e ideólogos tão diversos como Nietzsche, Marx, Maquiavel, Hitler e Stalin numa mesma trincheira, como "teóricos e executores desses regimes que se movimentam sob o princípio da maldade e da indignidade do homem" (*JC1*, p. 254). Lins acreditava que todos eles tinham em comum uma visão pessimista da natureza humana individual, o que os levara a formular que "porque o homem é mau e corrompido, não se lhe deve permitir nenhuma liberdade, que por consequência será utilizada para fins igualmente maus e corrompidos" (*JC*1, p. 254). Apesar de tudo, a sutileza do contraponto católico-liberal de Lins, gradualista e antirrevolucionário, aparece quando ele afirma que "A concepção de uma sociedade baseada na bondade do homem resulta, apenas, num erro que os próprios homens podem corrigir em qualquer momento" (*JC*1, p. 255); mas a outra forma, baseada na ideia de uma maldade essencial, requer um Estado rígido, supercontrolado, que limita a ação humana reformista. Para ele, o mal evidente do darwinismo social é, apesar de tudo, menos execrável do que a defesa de um estado absorvente e tirânico que rege a vida dos homens. Contrapondo-se aos dois modelos anteriores, Lins defende uma concepção Cristã de vida, "rigorosamente realista", segundo ele (*JC*1, p. 255), na qual o homem não seria visto nem como anjo, nem como besta: uma concepção que admite o pecado, mas também a salvação.

Portanto, dentro das concepções políticas de Álvaro Lins, o valor mais fundamental é o de que nenhuma forma de poder deve anular a personalidade, a individualidade: "Defendemos para os homens o direito de existência como seres independentes, como indivíduos autônomos, como personalidades livres" (*JC*3, p. 11).

A postura intelectual de *cautela* em relação à real capacidade que teorias e sistematizações gerais têm de darem conta, de maneira cabal, da complexidade da realidade humana é uma das marcas do pensamento de Álvaro Lins e se manifesta em relação a temas diversos. No âmbito específico de suas reflexões políticas, essa desconfiança se traduziu numa crítica muito bem articulada ao elemento utópico fortemente presente nos discursos ideológicos – fossem de esquerda ou de direita – da época. Lins muitas

vezes procurou deixar patente o caráter puramente abstrato, esquemático e idealista dos sistemas quando contrastados com a experiência política real:

> Que ninguém se deixe levar, no entanto, pela ilusão de um sistema político transportado fielmente para a realidade, de uma ordem prática conformada, em exatidão, dentro de uma ordem teórica. Será preciso contar sempre com o imprevisto (*JC*4, p. 205).

**M**ais uma vez, o único antídoto intelectual possível é o resguardo da liberdade de ação da consciência individual e a não aceitação de fórmulas prontas. Na contramão da paixão ideológica e da tendência ao adesismo total numa ou noutra trincheira política da época, Lins prometia manter sempre o espírito crítico, alerta e livre. E concluía: "Permanecer solitário, acima dos partidarismos fanáticos, não é, em certos momentos, fraqueza ou covardia, mas afirmação de personalidade" (*JC*4, p. 208).

É possível, assim, traçar uma clara analogia entre o papel que Álvaro Lins atribui ao crítico literário e cultural e a função que ele confere a qualquer intelectual de orientação liberal no âmbito das discussões político-ideológicas:

> A tendência do Estado é alargar os seus poderes, tornar-se intervencionista, e o papel dos intelectuais é o de defender a estrutura do indivíduo, estimular-lhe o senso da liberdade e do poderio pessoal, para que se recuse a uma incorporação anuladora. Pelo seu próprio caráter, a função da inteligência é libertadora, dialética, oposicionista e revolucionária (*JC*5, p. 37).

**M**esmo após a famosa guinada política pela qual o crítico passou a partir dos anos de 1960 – quando assumiu a militância de esquerda após voltar de sua experiência diplomática em Portugal –,[22] é possível afirmar que o valor da liberdade individual ainda

---

22 Na verdade, bem antes ainda da década de 1960, em alguns textos, sente-se que o crítico passa a rever sua oposição ferrenha ao socialismo e ao marxismo, passando a conceder-lhes, se não sua simpatia, pelo menos o reconhecimento da justiça de algumas de suas demandas sociais e também o valor de certas críticas ao modelo capitalista. Já em 21 de maio de 1943, por exemplo, em "Ideias e acontecimentos", Lins afirma que "Estar em desacordo com a concepção da vida dada pelo marxismo não quer dizer, por exemplo, que aceitemos a campanha de difamação que durante vinte anos o capitalismo levantou contra a Rússia" (*JC*4, p. 207). O crítico diz ainda que "Toda a crítica do marxismo ao capitalismo é de uma admirável lucidez. O erro do marxismo, no entanto, está no seu monismo econômico" (*JC*4, p. 210).

permaneceu como o centro de suas convicções políticas: "Eis uma boa fórmula: direção na economia, liberdade nos espíritos" (*JC*4, p. 214), sintetizou o crítico.

Uma melhor explicação das flutuações e transformações pelas quais passou o pensamento político de Álvaro Lins exigiria um estudo mais detalhado e específico. Aqui, a intenção foi, especificamente, a de mostrar a estreita relação que se vislumbra entre seu individualismo político e sua concepção do papel do intelectual e, particularmente, a do crítico literário. Todos esses posicionamentos e valores de natureza prioritariamente política tiveram, na obra do crítico, uma repercussão muito clara e pragmática em sua atividade crítica e na compreensão que ele tinha sobre a literatura e a arte em geral. A partir das circunstâncias políticas extremamente delicadas do seu tempo, Lins fortaleceu a convicção de que o desenvolvimento de todas as formas de arte depende da garantia da liberdade individual, pois a arte não é, nem poderia ser, como atividade fundamentalmente *criativa*, submetida a qualquer forma de dirigismo, seja político, ideológico, religioso ou teórico. Assim, para Lins, impedir a livre manifestação da individualidade é esmagar o elemento que possibilita a verdadeira criação artística.

Ainda sobre o tema, cabe uma última ressalva. Não se trata, para o crítico, de se estabelecer uma separação total entre o âmbito da arte e o da política. Na verdade, o que Lins parece preconizar – às vezes de forma clara, às vezes de forma enviesada – é que as duas dimensões, a estética e a político-ideológica, estão relacionadas no mundo de uma maneira indissociável, e se desenvolvem em constante diálogo e confrontação uma com a outra. Contudo, a sutileza da postura crítica de Álvaro Lins consistiu em tentar, na medida do possível, não *ideologizar a estética* nem, muito menos, *estetizar a política*. A inteligência crítica e a fidelidade a si mesmo parecem ser, neste quesito, as únicas ferramentas para o crítico prudente e, ainda assim, nunca se terá a garantia de isenção e imparcialidade totais.

---

**Eduardo Cesar Maia** é Professor Adjunto da Universidade Federal de Pernambuco

# MAPA DA CRÍTICA DE RODAPÉ PAULISTA (1920-1950)

Pedro Bueno de Melo Serrano

**RESUMO:** Este artigo dedica-se a mapear a crítica literária paulista praticada em jornais entre as décadas de 1920 e 1950. Após uma introdução sobre as características gerais da modalidade e sobre a relação entre Rio de Janeiro e São Paulo como polos da cultura brasileira no período, quatro jornais paulistas foram tomados para pesquisa detalhada a respeito da publicação de crítica. A partir dos resultados obtidos, pretende-se contribuir para o aprofundamento das discussões sobre a crítica literária brasileira do período e, dentro dela, da crítica literária paulista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica de rodapé; Crítica literária brasileira; Crítica literária paulista.

***ABSTRACT:*** *This article is dedicated towards mapping the São Paulo literary criticism practiced between the decades of 1920 and 1950 in newspapers. After an introduction on the genre's general characteristics and on the relationship* between Rio de Janeiro and São Paulo as Brazilian cultural poles at the time, four São Paulo newspapers were taken for detailed research about criticism publication. Taking the obtained results, we intend to contribute for the deepening of discussions about Brazilian literary criticism of the time and, within it, São Paulo literary criticism.

***KEYWORDS:*** *Footnote critics; Brazilian literary criticism; São Paulo literary criticism.*

## I

**A** crítica literária brasileira, como modalidade de produção intelectual ou como gênero literário, teve expressiva vitalidade na primeira parte do século XX. Um observador atento de jornais, revistas e livros do período poderá notar a recorrência dos temas ligados à literatura e ao comentário de livros entre os debates intelectuais. Se a tradição da crítica literária nacional se havia iniciado, ainda no século XIX, com os nomes de Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, da chamada "geração de 1870", a partir das primeiras décadas do século seguinte a crítica se instituiu como instância permanente de avaliação no meio literário.[1]

Seu espaço predominante de veiculação foi o jornal e, em menor medida, as revistas e publicações especializadas. Havia uma referência de estilo ancorada no jornalismo literário francês, em especial nas figuras de Sainte-Beuve (1804-1969) e Thibaudet (1874-1936). Junto a isso, as condições do sistema intelectual brasileiro levaram os intelectuais ao domínio jornalístico. A passagem do século XIX ao XX marcou a emergência da "grande imprensa" no país, o que significou a transformação dos jornais em empreendimentos capitalistas estruturados. Num momento de fraca especialização das atividades do pensamento e de incipiência dos espaços de profissionalização ligados ao mercado editorial e às universidades, a imprensa restava como espaço de publicação e de trabalho para a maioria dos escritores, isto é, para o setor da classe dominante que tinha no trabalho intelectual sua frente prioritária de atuação, de obtenção de prestígio e de construção de carreira.[2] Atuando nos periódicos em funções várias, os homens de letras podiam obter, além de alguma notoriedade, recursos financeiros que complementavam orçamentos auferidos, na maioria das vezes, em profissões ligadas à advocacia, ao magistério e ao serviço público.[3]

Essa característica teve implicações contraditórias. Poucas vezes a crítica literária, por meio da avaliação de livros novos, da classificação de movimentos e escolas, do julgamento de vanguardas etc., fez-se tão influente no meio cultural. Os críticos

---

1 MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. I, 575 p.

2 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. 2 ed., reimpressão. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 431 p.

3 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Intercom; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011, pp. 429-32.

tornaram-se "personalidades" que marcaram a cena literária do país e instituíram padrões de julgamento. Mas o que a imprensa proporcionou em publicidade impôs, também, em amadorismo, e a crítica da época não chegou a ser exercida de forma especializada como hoje a conhecemos nas universidades. Havia uma mescla permanente entre literatura, política e jornalismo, frente à qual os críticos atuavam como comentadores abrangentes dos temas da cultura, da conjuntura e das humanidades. Sua formação era ainda embebida no autodidatismo e na tradição polímata, em que a crítica, como prática erudita, servia para manter em contato os membros da elite intelectual, por meio de uma rede de referências e de elogios recíprocos nos artigos publicados. Todo escritor ou jornalista, independentemente de formação especializada, estava apto para exercê-la.

Na análise da literatura, esse tipo de crítica foi enquadrado dentro do que se convencionou designar como "impressionismo" – tido este como indicador geral de uma crítica não especializada em que sobressaía o peso das opiniões individuais dos autores. A "impressão" era o recurso básico utilizado para a análise. Mais do que por métodos solidamente instituídos, o crítico orientava-se por impulsos subjetivos, por ideias e visões que lhe ocorriam no ato da leitura; e sua tarefa, assim, era transmitir para o leitor esses elementos, orientados pela sensibilidade. Com o passar do tempo, o impressionismo, cujos componentes eram indissociáveis da crítica feita em jornal, passou a ser objeto de questionamento, pois se armou um debate sobre a necessidade de adoção de critérios objetivos de análise, que tomassem a obra literária – e não a subjetividade do crítico, suas opiniões políticas ou conceitos de mundo – como elemento central. Também se impôs um deslocamento gradual dos jornais em direção às universidades como espaços prioritários de elaboração. Ainda assim, é possível indicar que o impressionismo foi predominante até, pelo menos, a década de 1950, isto é, durante a fase enfocada neste artigo.[4]

---

4 Sobre o tema, consultar: CANDIDO, Antonio. "Prefácio". In: BARRETO, Plínio. *Páginas avulsas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, pp. 13-18. CANDIDO, Antonio. "Sérgio Milliet, o crítico". In: MILLIET, Sérgio. *Diário crítico: 1940-1943*. São Paulo: Martins, 1981, vol. I, pp. 11-30. LAFETÁ, José Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, pp. 61-66. LINS, Álvaro. "Impressionismo e erudição". In: MAIA, Eduardo Cesar (org.). Álvaro Lins, sobre crítica e críticos. Recife: Cepe, 2012, pp. 43-52.

A crítica literária nos jornais ficou conhecida como "crítica de rodapé". O nome consagrou-se em decorrência de os artigos serem quase sempre publicados ao pé das páginas, os rodapés, ocupando cerca de um quarto do espaço das folhas – eram, portanto, artigos extensos. Os rodapés tinham a especificidade de: i) serem periódicos (com frequência semanal); II) serem assinados sempre por um mesmo crítico (o crítico "titular" ou "profissional"); e iii) terem títulos permanentes em suas seções (como "Livros Novos" ou "Vida Literária"). Outros espaços de publicação eram os suplementos e páginas literárias, além das páginas reservadas a articulistas, com contribuições avulsas.

Embora inúmeros autores, como Süssekind,[5] Johnson[6] e Sorá,[7] tenham apontado a relevância da crítica de rodapé, faz falta uma visão aprofundada sobre o tema. Este artigo pretende suprir essa lacuna, mapeando os críticos que escreveram nos principais jornais paulistas e indicando traços de sua biografia e trajetória intelectual.[8]

## II

**R**io de Janeiro e São Paulo reuniam os críticos e jornais mais influentes do país. A então capital federal era centro político e cultural e detinha o monopólio das ferramentas de produção e de consagração; concentrava, portanto, os críticos literários mais renomados. Já São Paulo destacou-se no sentido da inovação no campo da cultura. Apoiado no mecenato oligárquico, o modernismo paulista foi mais "radicalizado" do que o carioca, fenômeno atribuído por Candido[9] aos pesos distintos da "tradição" nas duas cidades.

---

5 SÜSSEKIND, Flora. "Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna". In: *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002, pp. 15-36.

6 JOHNSON, Randal. "A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945)". *Revista USP*. São Paulo, n. 26, pp. 164-181, jun./ago. 1995.

7 SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp; Com-Arte, 2010, pp. 108-14.

8 Baseio-me em minha pesquisa de mestrado: SERRANO, Pedro Bueno de Melo. *A crítica bandeirante (1920-1950)*. 145 p. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

9 CANDIDO, Antonio. "Entre Duas Cidades". In: MARRAS, Stelio (org.). *Atualidade de Sérgio Buarque de Holanda*. São Paulo: Edusp, Instituto de Estudos Brasileiros, 2012, pp. 13-17.

Além disso, frentes culturais e científicas de trabalho surgiram justamente como armas da elite regional na disputa de hegemonia durante os anos 1930.[10]

Nesse contexto, o ambiente universitário vicejou em terras paulistas, com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL/USP) e a Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP). Foi criado, ainda, em 1935, o Departamento Municipal de Cultura (DMC), que denotava uma agitação e um adensamento culturais crescentes. Sobre São Paulo, Arruda[11] aponta, no marco do meio do século XX, a emersão definitiva de um caráter "metropolitano moderno". Na confluência do modernismo (no nível da estética literária e artística), da consolidação da academia e da criação de um diversificado aparelho institucional, São Paulo passou a reivindicar para si a imagem de uma "meca da cultura e das ciências brasileiras".

No tocante à crítica, tal fato possibilitou experiências consideradas inovadoras e que apontavam para uma especialização acadêmica do gênero. Exemplo consagrado nesse sentido foi a revista *Clima*,[12] publicada entre 1941 e 1944, sob patrocínio de Alfredo Mesquita e idealização de Lourival Gomes Machado. A revista surgiu como uma publicação especializada em crítica, o que era raro, e segmentada entre temas da literatura, cinema, teatro, arte, música etc. Em *Clima*, deu-se a estreia de Antonio Candido, ao lado de colegas da FFCL/USP que movimentaram o meio intelectual paulista e brasileiro.

Segundo Süssekind,[13] houve então a abertura de uma disputa tensionada entre a "crítica de rodapé" e a "crítica universitária", que se resolveria tempos depois, visto que a força dos jornais manteve o primeiro modelo em vigor até meados do século XX. De fato, ao passo que a relevância de *Clima* é incontestável, uma visão completa sobre a crí-

10 "Os dirigentes da oligarquia paulista atribuem as derrotas sofridas em 1930 e 1932 à carência de quadros especializados para o trabalho político e cultural e, escorados nesse diagnóstico, passam a condicionar suas pretensões de mando no plano federal à criação de inesperados instrumentos de luta: A Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, no contexto da Universidade de São Paulo, e o Departamento Municipal de Cultura são iniciativas que se inscrevem nesse projeto." MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 101.

11 ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura. São Paulo no meio século XX*. Bauru/SP: Edusc, 2001, p. 101 (Coleção Ciências Sociais).

12 PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 297 p.

13 SÜSSEKIND, Flora. "Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna". In: *Papéis colados*. Op. cit., p. 16.

tica do período revela que os influxos renovadores da revista foram, antes, manifestação isolada; um novo padrão ligado à universidade viria a desenvolver-se apenas a partir do ingresso de Antonio Candido na área de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, quase duas décadas depois, em 1961.

### III

**S**e tomarmos o contexto carioca, alguns dos nomes fortes da crítica de rodapé foram: Alceu Amoroso Lima (1893-1983), cujo pseudônimo era Tristão de Ataíde, crítico titular de *O Jornal* por muitas décadas;[14] Agripino Grieco (1888-1973), consagrado em *O Jornal* e no *Boletim de Ariel*;[15] Álvaro Lins (1912-1970), tido como o "imperador da crítica literária" e crítico do *Correio da Manhã*;[16] Humberto de Campos (1886-1934), antecessor de Lins no mesmo jornal;[17] Octávio de Faria (1908-1980) e Otto Maria Carpeaux (1900-1978), que publicaram em *O Jornal* e em outras folhas;[18] além de Afrânio Coutinho (1911-2000), que escreveu no *Diário de Notícias* e teve posição sugestiva entre os críticos de rodapé por defender o chamado *new-criticism*[19] de origem anglo-americana, fato que o deixou, frequentemente, isolado entre seus pares.[20]

Todavia, em São Paulo, teria sido a publicação de rodapés igualmente intensa? Quais eram os críticos do estado? Entre eles, quais os protagonistas e os coadjuvantes? Que características de origem social, trajetória intelectual e atuação crítica possuíram?

---

14 GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. "Crítica, combate e deriva do campo literário em Alceu Amoroso Lima". *Tempo Social* (Revista de Sociologia da USP). São Paulo, vol. 23, n. 2, pp. 101-33, 2011.

15 LAFETÁ, José Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. Op. cit., pp. 39-74.

16 BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. *A obra crítica de Álvaro Lins e sua função histórica*. Petrópolis: Vozes, 1979, 117 p.

17 MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. Op. cit., pp. 56-7.

18 FERNANDES, Ronaldo Costa. "História da literatura ocidental: a obra monumental de Otto Maria Carpeaux". In: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011, vol. I, pp. 19-43.

19 O chamado *new criticism* impôs-se como contraponto ao impressionismo, ao defender uma separação definitiva entre o texto literário, por um lado, e o autor e o meio, por outro. Segundo aquela doutrina, a tarefa do crítico seria tomar o texto literário como objeto exclusivo em busca de uma análise estética – isto invalidava as "impressões" e a subjetividade como critérios de interpretação.

20 JACKSON, Luiz & BLANCO, Alejandro. *Sociologia no espelho. Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2014, pp. 205-6.

Para responder a essas perguntas, foi realizada pesquisa em arquivo[21] sobre quatro jornais (*Correio Paulistano*, *Diário de São Paulo*, *Folha da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*), com foco no período entre as décadas de 1920 e 1950. Em seguida, foram investigadas as biografias dos críticos anotados.[22]

Um primeiro aspecto destacável foi o volume expressivo de rodapés, páginas e suplementos literários publicados, especialmente, a partir da década de 1930. Mais prestigiado jornal entre os quatro, *O Estado de S. Paulo*[23] já abria espaço para rodapés desde a década anterior, na seção intitulada "Bibliografia". Em seguida, os demais estruturaram suas seções. Em termos de páginas e suplementos, cumpre mencionar ao menos os suplementos literários da *Folha da Manhã* e d'*O Estado de S. Paulo*, bastante influentes.[24] A **Tabela 1** mostra cada um dos rodapés divididos pelos jornais através do tempo.

---

21 A pesquisa em arquivo foi realizada no Arquivo Público do Estado de São Paulo.

22 As informações biográficas sobre os críticos foram colhidas na bibliografia geral e nos seguintes dicionários especializados: ABREU, Alzira Alves de [et al.] *Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV/CPDOC, 2001, 5 volumes. LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de literatura portuguesa e brasileira*. 2 ed. São Paulo: Globo, 1973, 406 p. MELO, Luis Correia de. *Dicionário de autores paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo – Serviço de Comemorações Culturais, 1954, 678 p. MENESES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, 803 p.

23 "Todos deviam admitir que escrever em *O Estado de S. Paulo* era honra insuperável." SODRÉ, Nelson Werneck. *A luta pela cultura*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 12.

24 Sobre a diversidade de páginas e suplementos literários, bem como sobre os rodapés de outras temáticas, consultar: NUNES, Mônica de Fátima Rodrigues. *Paulicéia literária: páginas e suplementos literários em jornais paulistanos (1920-1964)*. 257 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo/SP, 2007. Sobre o Suplemento Literário d'*O Estado de S. Paulo*, que circulou de 1956 a 1974, ver: LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento literário: que falta ele faz!*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 208 p.

**TABELA 1: RODAPÉS PERIÓDICOS DE CRÍTICA LITERÁRIA NOS JORNAIS PAULISTAS**

| | ***Correio Paulistano*** | ***Diário de São Paulo* (Diários Associados)** | ***Folha da Manhã*** | ***O Estado de S. Paulo*** |
|---|---|---|---|---|
| **Anos 1920** | - | - | - | "Bibliografia"<br>"Livros Novos" |
| **Anos 1930** | "Livros Novos" | "Reportagem Literária"<br>"Vida Literária"<br>"Letras Estrangeiras" | "Livros e Ideias" | "Livros Novos" |
| **Anos 1940** | "Livros Novos"<br>"Vida Literária" | "Vida Literária"<br>"Letras Estrangeiras"<br>"Livros Novos"<br>"Notas de Crítica Literária" | "Notas de Crítica Literária"<br>"Jornal de Crítica"<br>"Letras e Problemas Universais"<br>"Apontamentos de leitura" | "Livros e Ideias"<br>"Últimos Livros" |
| **Anos 1950** | "Vida Literária" | Rodapés sem títulos | "Letras e Problemas Universais"<br>"Apontamentos de Leitura"<br>"Letras Estrangeiras"<br>"Crítica" | "Últimos Livros" |
| **Suplementos/ Páginas literárias** | Sim | Sim | Sim | Sim |

**A**cerca dos críticos, deve-se notar que a irrupção do modernismo, vista por Arruda[25] como marco de ingresso paulista no cenário intelectual mais amplo, conduziu escritores do movimento às páginas dos jornais e à crítica literária. Numa primeira fase, sobretudo no *Correio Paulistano*, de forma esparsa; depois, em outras folhas. Mário de Andrade (1893-1945) foi crítico de rodapé no *Diário de Notícias* e colunista n'*O Estado de S. Paulo*. Lafetá[26] apontou-o como um precursor do "projeto estético" na crítica literária, contraposto ao "projeto ideológico", ou seja, ao engajamento político predominante nos anos 1930. Oswald de Andrade (1890-1954) foi articulista neste mesmo jornal, ficando conhecido pelo estilo verborrágico e polêmico.[27] Já Antônio de Alcântara Machado (1901-1935) chegou a assumir a crítica titular no *Diário de São Paulo*. Entre os modernistas, de conjunto, notou-se uma forma fluida de contribuição para os jornais, diferente da maior parte dos críticos titulares por ser mais aberta a experimentações no campo estético e ideológico.

Mas não apenas os homens de 1922 fizeram crítica. Por exemplo, Plínio Barreto (1882-1958), que foi figura dominante n'*O Estado de S. Paulo*, construiu carreira nas interfaces do jornalismo, da advocacia e da política, por fora do movimento.[28] Suas análises e juízos priorizavam os pré-modernos,[29] e seus artigos eram guiados, grosso modo, pelo intuito de anunciar e resenhar livros novos, em modelo recorrente na crítica de rodapé por conta da pressão dos interesses editoriais. Barreto foi também dirigente do Partido Democrático, homem de confiança da família Mesquita e chegou a eleger-se deputado federal pela UDN em 1945. A fraqueza de sua elaboração crítica, somada à politização de seus textos, muitas vezes excessivamente datados, talvez explique o

---

25 ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. "Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição". *Tempo Social* (Revista de Sociologia da USP). São Paulo, vol. 23, n. 2, pp. 191-212, 2011. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 48 ed. São Paulo: Cultrix, 2012, pp. 323-403.

26 LAFETÁ, José Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. Op. cit., pp. 39-74.

27 Uma amostra dos artigos de Oswald encontra-se em: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança: polêmica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, 110 p.

28 CABRAL, André da Costa. *Escritores brasileiros na correspondência passiva do crítico literário Plínio Barreto*. 326 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

29 Barreto havia sido redator-chefe da *Revista do Brasil*, a mais importante publicação literária da Primeira República, entre 1916 e 1918, espaço a partir do qual se relacionou com os escritores e as obras pré-modernistas.

apagamento do autor nas discussões acadêmicas atuais, ainda que tenha gozado de reputação elevada em vida.

No decorrer da década de 1940, foi Sérgio Milliet (1898-1966) quem se apoderou dos rodapés d'*O Estado de S. Paulo*. Sua trajetória foi ligada à poesia (como poeta moderno), à sociologia (área em que era formado e exercera a docência) e à crítica literária e de arte (a que se dedicou na extensa fase final de sua carreira). Junto a isso, Milliet dirigiu o DMC, a Biblioteca Municipal e outras instituições que o alçaram a posição influente. Muitos o apontaram como figura-chave no meio cultural paulista após a morte de Mário de Andrade, em 1945.[30] Sua crítica era altamente considerada, em particular na discussão dos estreantes e da poesia, gênero de que mais se aproximou; foi ele um dos primeiros a consagrarem a chamada "geração de 1945", por exemplo, entre outros escritores e poetas. Sua prosa fluente era chegada ao estilo da crônica e do ensaio e foi definida por Candido[31] como "ondulante e variada", característica de um "espírito crítico" de excelência.

O sucessor de Milliet foi Wilson Martins (1921-2010), que ficou conhecido por assumir os rodapés d'*O Estado de S. Paulo* durante a fase do prestigiado Suplemento Literário. Martins teve uma intensa produção crítica nos jornais durante toda a vida, o que levou a que publicasse impressionantes catorze volumes de livros compilando seus artigos.[32] Além disso, dedicou-se à historiografia literária. O mais interessante em seu perfil foi a reivindicação, algo extemporânea, do impressionismo – o autor defendeu a crítica jornalística pelo século XX adentro, já numa época em que o modelo caíra em desuso.

Outra figura a ser citada é Nelson Werneck Sodré (1911-1999), crítico titular por décadas no *Correio Paulistano*.[33] Sua atuação intelectual foi pautada pelas vicissitudes de uma carreira militar em que chegou à alta patente para depois ser preso, exilado e conduzido à reserva, nos anos 1960. Isso porque seu engajamento se deu na ala à esquer-

---

30 CAMPOS, Regina Salgado. *Ceticismo e responsabilidade: Gide e Montaigne na obra crítica de Sérgio Milliet*. São Paulo: Annablume, 1996, 377 p. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992, 198 p.

31 CANDIDO, Antonio. "Sérgio Milliet, o crítico". In: MILLIET, Sérgio. *Diário crítico: 1940-1943*. Op. cit., pp. 15-21.

32 MARTINS, Wilson. *Pontos de vista (crítica literária)*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991, vol. 1-14.

33 BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. *Nelson Werneck Sodré: um perfil intelectual*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj; Ed. Ufal, 2011, 222 p.

da de um exército polarizado entre "legalistas" e "golpistas". Os artigos do autor foram muitas vezes pautados pela política ou norteados pelo método materialista de análise, de inspiração marxista, pouco usual no contexto brasileiro. Sem dúvida, contribuiu para sua importância menor em comparação com colegas o fato de ter publicado em jornal decadente – o *Correio Paulistano* era órgão oficial do Partido Republicano Paulista e entrou em crise após 1930.

É curioso notar que nos jornais *Folha da Manhã* e *Diário de São Paulo* houve participação mais acentuada de críticos cariocas do que de paulistas. Sendo parte da rede dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, o *Diário de São Paulo* reproduzia, localmente, artigos originários da capital do país; já a *Folha da Manhã*, recém-lançada no mercado, agia de acordo com lógica comercial publicando críticos cariocas que alavancavam suas vendas.

Entre os paulistas, nesses jornais, Antonio Candido foi um dos poucos a desenvolverem uma crítica sofisticada. Ele foi titular da *Folha da Manhã* entre 1943 e 1945 e do *Diário de São Paulo* entre 1945 e 1947.[34] Vale lembrar que o autor surgia como um jovem crítico literário formado em Ciências Sociais pela FFCL/USP e projetado no meio intelectual a partir de *Clima*. Seu trânsito pelos rodapés no começo da carreira reafirma a força que a modalidade possuía. Ramassote[35] observa que, já de início, Candido propunha uma nova dicção em crítica literária, sob influência das ferramentas de análise da sociologia e do ensino universitário, sem abandonar de todo os parâmetros do impressionismo jornalístico.[36]

---

34 Candido foi indicado para o posto por Plínio Barreto, que escrevera no *Diário de São Paulo* entre 1940 e 1945, durante a expropriação d'*O Estado de S. Paulo* pelo Estado Novo. Além dos dois, no *Diário de São Paulo* e na *Folha da Manhã*, os paulistas foram apenas críticos de ocasião, sem um trabalho aprofundado.

35 RAMASSOTE, Rodrigo Martins. *A vida das formas literárias: crítica literária e ciências sociais no pensamento de Antonio Candido*. 291 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de Campinas. Campinas, 2013.

36 Sobre os artigos de Candido nos rodapés, ver: CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira*. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, 109 p. CANDIDO, Antonio. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, 116 p.

## IV

Para sistematizar "protagonistas" e "coadjuvantes", registrou-se o tempo durante o qual cada crítico foi titular em rodapés. A **Tabela 2** sistematiza as informações, realçando em negrito os titulares por período igual ou superior a cinco anos em São Paulo.

O grupo dos "protagonistas" pode ser definido em torno de: Plínio Barreto ("Bibliografia" e "Livros Novos"), Sérgio Milliet ("Últimos Livros") e Wilson Martins ("Últimos Livros"), n'*O Estado de S. Paulo*; Nelson Werneck Sodré ("Livros Novos" e "Vida Literária"), no *Correio Paulistano*; Tristão de Ataíde ("Letras e Problemas Universais"), na *Folha da Manhã*; Agripino Grieco (sem título), Tristão de Ataíde ("Letras Estrangeiras" e "Vida Literária"), Otto Maria Carpeaux (sem título) e Plínio Barreto ("Livros Novos"), no *Diário de São Paulo*. Entre os que contribuíram fora dos rodapés, chamaram a atenção nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda, n'*O Estado de S. Paulo*, e outros escritores do modernismo, como Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Plínio Salgado e Cândido Motta Filho, no *Correio Paulistano*.

Além deles, houve grande volume de críticos de ocasião, alguns dos quais chegaram a se estabelecer nos rodapés por anos, mas não com a mesma importância que os nomes apresentados acima. Nesses casos, em geral, tratava-se ou de escritores e intelectuais que escreviam rodapés em meio às tarefas que assumiam na imprensa e em busca de auferir brilho extra às suas carreiras, ou de jornalistas, isto é, membros das diretorias dos jornais e "focas de redação" que se encarregavam circunstancialmente da resenha de livros.

Muitos podem ser vistos sob a óptica do primeiro bloco, como Fernando de Azevedo[37] e Sud Mennucci[38] (n'*O Estado de S. Paulo*); Osmar Pimentel,[39] José Geraldo

37 Fernando de Azevedo (1894-1974) atuou por longo tempo na redação do jornal, mas apenas por alguns anos assinou o rodapé "Bibliografia". Ele atuava em múltiplas frentes no funcionalismo público, no magistério, no jornalismo e no campo editorial. Desempenhou papel decisivo na reforma do ensino do país ao ocupar o posto de Secretário de Educação e Saúde, em 1947, e foi diretor da coleção Brasilianas da Companhia Editora Nacional entre 1931 e 1946, iniciativa editorial decisiva no período.

38 Sud Mennucci (1892-1948) assinou o rodapé "Bibliografia", em que falava com frequência sobre pedagogia e educação. Isso porque sua carreira fora estabelecida no magistério do ensino secundário. O autor chegou a ser Diretor-Geral de Ensino e dirigiu o recenseamento escolar do estado de São Paulo nos anos 1920.

39 Osmar Pimentel (1912-1989) assinou o rodapé "Apontamentos de Leitura". Era natural do Rio de Janeiro, mas se formara pela Faculdade de Direito de São Paulo, onde atuou no magistério de ensino superior e no jornalismo.

**Tabela 2: Críticos titulares em cada jornal**

| | ***Correio Paulistano*** | ***Diário de São Paulo* (Diários Associados)** | ***Folha da Manhã*** | ***O Estado de S. Paulo*** |
|---|---|---|---|---|
| **Anos 1920** | - | - | - | **Plínio Barreto**; Fernando de Azevedo; Sud Mennucci; |
| **Anos 1930** | **Nelson Werneck Sodré**; | Antônio de Alcântara Machado; **Agripino Grieco**; Otávio Tarquínio de Sousa; **Tristão de Ataíde**; Euríalo Cannabrava | Rubens do Amaral; | **Plínio Barreto**; |
| **Anos 1940** | **Nelson Werneck Sodré**; Nuto Sant'anna | **Tristão de Ataíde**; **Agripino Grieco**; Euríalo Cannabrava; **Plínio Barreto**; Antonio Candido; | Antonio Candido; Álvaro Lins; **Tristão de Ataíde**; Osmar Pimentel | Mario Donato; Edmundo Rossi; N. Duarte Silva; J. O. Orlandi; **Sérgio Milliet** |
| **Anos 1950** | **Nelson Werneck Sodré** | **Otto Maria Carpeaux** | **Tristão de Ataíde**; Osmar Pimentel; José Geraldo Vieira; Pedro Xisto; Fausto Cunha; Péricles Eugênio da Silva Ramos | **Sérgio Milliet**; **Wilson Martins** |

Vieira,[40] Pedro Xisto, Fausto Cunha e Péricles Eugênio da Silva Ramos[41] (na *Folha da Manhã*); e Otávio Tarquínio de Sousa,[42] Euríalo Cannabrava[43] e Antônio de Alcântara Machado (no *Diário de São Paulo*). Entre os "jornalistas", podem ser citados Mário Donato, Edmundo Rossi, N. Duarte Silva e J. O. Orlandi[44] (n'*O Estado de S. Paulo*); Nuto Sant'anna[45] (no *Correio Paulistano*); e Rubens do Amaral[46] (na *Folha da Manhã*).

Cabe mencionar a aparição breve de Álvaro Lins na *Folha da Manhã*, entre os anos de 1946 e 1947. Diversamente dos cariocas *Diário de Notícias* e *O Jornal*, o *Correio da Manhã*, aparentemente, expandia pouco suas publicações para além do Rio de Janeiro. Contudo, a presença esporádica em São Paulo não diminuía a importância de Lins na imprensa carioca e, por extensão, no cenário literário brasileiro, que foi sempre muito grande.

40 José Geraldo Vieira (1897-1977) assinou o rodapé "Letras Estrangeiras". Além de exercer as profissões de médico e jornalista, foi um importante romancista de seu tempo.

41 Fausto Cunha (1889-1959), Pedro Xisto (1901-1987) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) assinaram em mutirão (cada um publicava um artigo por semana) o rodapé "Crítica". O primeiro atuava basicamente como jornalista e produtor de ensaios literários. Já os demais tiveram como gênero preferencial a poesia. Xisto foi ligado aos concretistas, enquanto Ramos despontou na "geração de 1945" e teve expressiva atuação como poeta e tradutor.

42 Otávio Tarquínio de Sousa (1889-1959) assinou o rodapé "Vida Literária". Os artigos eram reproduzidos a partir do periódico carioca *O Jornal*, que encabeçava a rede dos Diários Associados. Formado em direito, Sousa conciliava a carreira de jornalista com a de funcionário público, uma combinação recorrente à época.

43 Euríalo Cannabrava (1908-1978) assinou o rodapé "Letras Estrangeiras", em reprodução de seus artigos para *O Jornal*. O objeto prioritário das discussões do autor era a filosofia e a psicologia, áreas em que era formado e lecionava.

44 Donato (1915-1992), Rossi (1917-?), Silva (1905-?) e Orlandi (1891-?), mantiveram por mutirão o rodapé "Livros e Ideias". A seção veio à tona no período em que *O Estado de S. Paulo* sofreu intervenção estatal. Com a saída de Plínio Barreto, que até então fazia o rodapé, a solução buscada pelos novos diretores do jornal foi mobilizar "focas de redação" que mantivessem a seção de crítica; em seguida, esta seria comandada por Sérgio Milliet, interrompendo o mutirão anterior. As informações biográficas sobre os autores são escassas.

45 Nuto Sant'anna (1889-1975) assinou o rodapé "Livros Novos". Sua carreira fora constituída entre o magistério no ensino superior (nas áreas da farmácia e odontologia) e no funcionalismo público.

46 Rubens do Amaral (1890-1964) assinou o rodapé "Livros e Ideias". O autor atuou em múltiplas áreas entre o jornalismo e a política, tendo sido, por exemplo, deputado estadual eleito em 1947, pela UDN, e vereador de São Paulo em mais de um mandato.

**A**lgumas conclusões devem ser pontuadas com base nos dados apresentados acima. Primeiramente, nota-se que havia grande dinamismo na presença da crítica literária em todos os quatro periódicos paulistas. Isso afasta a hipótese de que a crítica paulista tivesse sido pouco intensa em comparação à do Rio de Janeiro, apenas pelo fato de a capital federal concentrar a maior parte dos recursos culturais. Pelo contrário, a agitação local foi desde o princípio digna de nota, sem dúvida devido ao peso do modernismo e da criação das universidades.

Em contrapartida, poucos críticos, nos jornais de São Paulo, escreveram por períodos extensos, havendo, na realidade, número significativo de jornalistas e intelectuais que foram críticos de ocasião. Esse fato reafirma a caracterização da crítica de rodapé, inclusive em São Paulo, como uma atividade pouco especializada e de caráter flutuante entre gênero literário e modalidade jornalística. Mesmo aqueles que se notabilizaram por uma atuação duradoura pouco avançaram no desenvolvimento de alguma dicção inédita que destoasse das características gerais do impressionismo. Os traços renovadores apresentados em *Clima*, como já apontado, embora tenham fomentado debates já nos anos 1940, não chegaram a se desenvolver efetivamente nos jornais.

Por fim, notou-se que a presença dos críticos cariocas consagrados foi abundante, especialmente na *Folha da Manhã* e no *Diário de São Paulo*. Isso parece reforçar a noção de que o centro gravitacional do gênero, no período, era o Rio de Janeiro, visto serem reproduzidos em São Paulo artigos publicados originalmente nos jornais cariocas. Dessa forma, a consolidação de São Paulo como o polo dominante da crítica literária do país viria a se firmar, somente, a partir da década de 1960, com a atuação de Antonio Candido no DTLLC/USP. Antes disso, o cânone da crítica impressionista era carioca.

Este artigo se encerra antes abrindo do que fechando debates, com o apontamento de temas interessantes para serem aprofundados em pesquisas futuras.

---

**Pedro Bueno de Melo Serrano** é Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo e doutorando na mesma instituição

# DESTEMPERO E INSIPIDEZ

Antonio Arnoni Prado

**RESUMO:** O ensaio enfoca a presença crítica de Humberto de Campos no panorama da cultura brasileira do período, detendo-se em particular sobre o descompasso entre a visada generalizante e a ausência de contextualização propriamente literária acerca das obras e dos autores estudados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Humberto de Campos; Crítica Biográfica; Modernismo

***ABSTRACT:*** *This essay focuses on the presence of Humberto de Campos criticism in the overview of Brazilian culture of his period. One observes in particular the divergence between his generalizing perspective and his absence of literary contextualization of the works and authors studied by him.*

***KEY WORDS:*** *Humberto de Campos; Biographical Criticism; Modernism*

Entre janeiro de 1915 e 5 de dezembro de 1934, os registros que integram este *Diário secreto* de Humberto de Campos (1886-1934),[1] se pouco ou quase nada remetem à configuração dos sinais mais vivos da ruptura que então animava a literatura e a cultura brasileira, menos ainda parecem alinhar-se ao espírito controverso das primeiras décadas do novo século.

Como o leitor verá, no horizonte estreito em que as entradas se sucedem, o que surpreende neste registro estático que se dirige à cultura é sobretudo o enfoque enclausurado com que Campos – aquém até mesmo da instância acadêmica a que então se destinava – se recusa a conceber o contraditório, mantendo sempre o olhar de cima, sem sequer desconfiar das manifestações cada vez mais vivas do espírito livre e da imaginação irreverente das vozes inventivas que aos poucos se vinham impondo ao peso imutável da tradição.

O mais grave é que o crítico faz praça de moderno ao concordar com João Ribeiro na redação de *O Imparcial*, por exemplo, sobre os *excessos de vaidade e a falta de noção de tempo* de um Rui Barbosa caudaloso, com aquele seu estilo "cacetíssimo", a abusar da paciência de seus ouvintes, "quando escreve ou quando fala". Ao contrário de Rui, ele, Humberto, é tido como menos empolado, basta ver – e é ele próprio que faz a citação – como Jackson de Figueiredo, em conversa com Félix Pacheco publicada na revista *Brazílea* o situa como "a personalidade que mais fortemente se afirma no momento atual", justamente – acrescenta – pela "simplicidade como expressão da perfeição", à frente de autores como Hermes Fontes, da Costa e Silva, Teófilo de Albuquerque e Gilka da Costa Machado.

Mas não é só. Além de Jackson, é em Alcides Maia que Humberto vai buscar outra indicação de suas virtudes literárias para ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. E com merecimento mais do que legítimo: segundo Maia, bem à frente de um Óscar Lopes (a quem o próprio Humberto reconhecia merecer a escolha por já haver publicado quatro ou cinco livros, enquanto ele próprio só possuía uma única obra publicada). É que "tu tens um livro", argumentava Maia, [enquanto] Lopes tem quatro ou cinco volumes, mas não tem um livro".

O melhor caminho para chegar à Academia era o de seguir o exemplo de Olavo Bilac, conforme lhe sugeriu o amigo Macedo Soares: nada de "falar dos outros, nem bem

1 CAMPOS, Humberto de. *Diário secreto*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1954, 2 volumes, Coleção Geia de Temas Maranhenses, vol. 15; 2 ed.: São Luís: Instituto Geia, 2010.

nem mal", mas procurar fazer com que, em suas crônicas, os outros é que falem sobre você. Assim é que deve ser, explicava Soares: como Bilac não "pusesse pedra no pedestal dos outros, e os outros pusessem no seu, ficou o seu mais alto do que o de todos os companheiros". E arrematava: "Segue o meu conselho… Não sejas tolo!".

Não que Óscar Lopes não tivesse verve para integrar a Academia, dada a desenvoltura com que se juntava aos amigos elegantemente enfileirados entre mesas e cadeiras num dos pontos seletos do Passeio, ao lado, por exemplo, de um Bastos Tigre montando guarda a um copo de uísque a avivar as ponderações de um fim de tarde qualquer.

É que Humberto não era de desistir. Prestava atenção a todos os detalhes que pudessem levá-lo ao Silogeu, e por isso frequentava lugares diferentes, conversando com todos os escritores, no luxo ou na miséria. Pois se nem mesmo recusou o níquel que lhe pedira, sem sequer agradecer, um Lima Barreto "cabeludo e imundo" que se arrastava trançando as pernas pela rua Sete de Setembro quase esquina da Gonçalves Dias.

Não! era preciso acabar com essa estória de continuarmos sendo uma colônia literária de Portugal, "não podemos nos submeter à *pursódia* de Lisboa unicamente por ser de Lisboa", dizia ele, retomando um desabafo intempestivo de João Ribeiro. É com esse espírito que Humberto "persegue" a convivência dos acadêmicos e, através deles, insiste em escavar a sua própria relevância.

Decisiva, nesse percurso, é a passagem por um ponto de referência incontornável: a casa de Coelho Neto, à qual Humberto comparece, convidado por dona Gabi, esposa do romancista. Na ocasião esta o informa de que, na véspera, Coelho Neto, em conversa com Goulart de Andrade, Leal de Souza e Martins Fontes, declarou – segundo ela, "por um dever de consciência" que os escritos de Humberto de Campos representavam, para o autor de *Fogo fátuo*, "a mais completa organização literária da sua geração". E o próprio Humberto, no rebrilhar de tanta lantejoula, e já então na Academia, não deixará jamais de transcrever as alusões com que o exaltavam, como na ocasião em que Afonso Celso assinalou pelas páginas do *Jornal do Brasil* "a extraordinária atividade mental que o traz sempre conhecedor de tudo quanto de mais interessante se publica no Brasil e no estrangeiro".

Terá sido mesmo? O leitor deste *Diário secreto* terá razões mais que suficientes para discordar. De uma primeira perspectiva, pela natureza dos princípios, em que não será exagero falar de uma espécie de anomia dos critérios em jogo. Um claro exemplo está na entrada que registra o falecimento do severo Carlos de Laet, o monarquista e católico praticante que acabou se transformando num dos publicistas mais dedicados à

ética conservadora do antigo regime. Pois não é que Humberto o retrata, já aos oitenta anos, como amante de uma mulata do povo e pai de três mulatinhas, a mais velha de onze anos e a caçula de sete, meninas que se apresentavam de luto para o reinício das aulas na escola primária? "Com oitenta anos, aquele Catão tinha uma amante, uma enorme mulata de Botafogo!..." nos diz Humberto de Campos boquiaberto, como se surpreendesse o sisudo Laet num ato de molecagem impensável mesmo que na primeira mocidade.

E quanto a Oliveira Lima? Só a busca de um voto que o garantisse na Academia impôs que Humberto se encantasse com *o ser monstruoso de rosto enorme e oval*, a "boca polpuda sobre a qual desciam as duas guias do bigode chinês, as quais, arqueadas sobre a boca, pareciam mais as duas asas de um pássaro pequeno que lhe quisesse entrar pelo nariz". E que dizer da entrada de 7 de maio de 1928 em que Humberto confessa o seu horror à mulher negra, afirmando que se sentiria desonrado para o resto de sua vida ("e sentiria engulhos até a hora de minha morte") se, "arrastado pelo instinto, realizasse um ato amoroso com uma mulher de cor"? Porém há mais: ao nos afirmar que os fios encaracolados do cabelo da mulher negra, "retorcidos, em espiral" dão-lhe a "impressão de coisa imunda", o Autor vai ao extremo de advertir que "o homem branco que beijasse a cabeça de uma preta devia... lavar a boca sessenta vezes por dia, durante sessenta anos".

Não, leitor, não se trata de uma expansão ficcional. As marcas do preconceito racial nas elucubrações do narrador Humberto de Campos, se primam pela arrogância e o disparate, parecem projetar-se em certo destempero ideológico tão comum no escritor secundário com ânsia de ascensão intelectual frente a um mundo que ele está longe de compreender. Tão lamentável quanto os seus preconceitos só o cabotinismo de Gilberto Amado, que, como refere adiante uma citação de Afrânio Peixoto, era um tipo "capaz de matar o próprio filho e dá-lo aos cães, contanto que se falasse no seu nome!".

Exageros à parte, é esse um tema candente nas anotações deste *Diário secreto*, ele mesmo uma espécie de recorte deslumbrado com os múltiplos artifícios com que um João do Rio, por exemplo, se consumia em busca de criar um brilho próprio que o projetasse nesse cotidiano de lantejoulas, ainda que com isto – assinala Campos – sacrificasse "os seus brios de homem, fazendo constar que o horizonte, a exemplo do Humberto de Campos obcecado pela miragem da Academia, o alvo maior era o orgulho de parecer ilustre, de ser discutido, comentado, citado". "Que o insultassem, que o injuriassem, mas que não o esquecessem", como aliás queria o próprio João do Rio.

É verdade que as estripulias sexuais no imaginário grã-fino de Paulo Barreto convivem, no livro de Humberto, com as dolorosas confissões de uma pobre moça da periferia, que revela ao seu parceiro de lupanar ser ela a responsável pelo sustento da família e pelo pagamento do aluguel da casa em que moram a mãe e os irmãos, apesar de ela mesma ser obrigada a viver num quarto de aluguel "em casa alheia", por julgarem os parentes que ela não devia viver com eles por ser "a vergonha da família".

Mas há cenas menos edificantes a deslustrar o anedotário acadêmico, como o episódio narrado uma tarde por Coelho Neto na sala de espera do "Petit-Trianon", em presença do poeta Alberto de Oliveira, com José do Patrocínio no centro do relato. Convidado por Campos da Paz a ir a uma famosa cartomante instalada na Rua da Carioca ("uma espanhola gorducha, de meia-idade, com um buço forte no lábio superior"), a mulher se volta espantada para um Patrocínio intrigado e lhe diz, depois de embaralhar as cartas:

"— Oh! Belo dia! Grande dia! Muito povo… música… muita alegria… gente na rua… E o senhor no meio…"

E de repente, apontando para o chão:

"— "Depois… afunda… vai para o fundo… para baixo!" Coelho Neto é quem conclui: "Era o Treze de Maio! Feita a Abolição, Patrocínio afundou.

**C**om Patrocínio no fundo do poço, é Tristão de Athayde quem recebe a próxima saraivada, ele, um autor que gasta mais de três contos de réis em livros, mas um crítico – segundo Humberto de Campos – incapaz de escrever em ordem sobre os conteúdos que lê. "Ao deparar com um artigo seu, vem-me à lembrança, não sei por quê, o quadro sinistro de um grande edifício moderno desmoronando num incêndio, tudo afinal inaproveitável."

**E** Tristão de Athayde não é a única vítima do destempero antimoderno que anima a insipidez das opiniões críticas de Humberto de Campos. Prudente de Morais Filho, por exemplo, lido por Campos, também se vê repentinamente injuriado em seu gesto nobre de tentar publicar o "diário" crítico do amigo Carlos Peixoto, ex-presidente da Câmara, recentemente falecido: autorizado pelo pai do amigo morto, topa com uma passagem inesperada do diário de Peixoto (mas certamente significativa aos olhos insípidos de Humberto de Campos): "Esteve hoje em minha casa o Prudentinho… Que besta!…".

E que dizer da descrição que nos deixou do crítico José Veríssimo, para ele "um solitário amargo, um eremita selvagem", cuja barba lhe nascera "intratável como um molho de capim numa pedra", a ele, Veríssimo, a quem ademais estranhava "por sua voz desafinada, com transições do fino para o roufenho… com seus dentes superiores de carnívoro voltados para dentro", fazendo com que as palavras ressoassem quase como "um grasnido de corvo". Mas mesmo assim Humberto o visitava em sua casa (ah! O que não vale a Academia!), onde sempre era bem recebido a ponto de Alberto de Oliveira lhe confessar uma vez que o autor da *História da Literatura Brasileira*, sempre que se referia a Humberto, o fazia "com muita afeição".

Não é o caso de relembrar aqui a dureza com que Campos ironiza a presença de um Silva Ramos na Academia, ao considerá-lo "um pedaço de deserto, árido, seco e abandonado, que, em quase oitenta anos, deu apenas duas pequenas moitas de capim". Ou mesmo a forma com que desfigura a imagem consagrada do príncipe D. Pedro em sua jornada pelos lados do Ipiranga, marcada – segundo Campos – não apenas por ignorar a tradição do brado histórico de "Independência ou Morte", que o celebrizou, mas em particular por suas constantes fugas para o mato "a fim de satisfazer as exigências de um desarranjo intestinal".

Na verdade, o que marca as anotações deste *Diário secreto* é sobretudo a variedade esdrúxula de uma alternância de tons quase sempre desconexos que, ao longo da travessia, não chegam a nos revelar de que modo o Autor afinal concebe o papel da literatura e dos literatos do Brasil de seu tempo, a ponto mesmo de perder-se em meio às circunstâncias históricas do momento cultural de que faz parte, que o fazem ora tropeçar no esforço inútil de superar o formalismo capenga que contava buscar na Academia, ora propor soluções descabidas ao panorama político (como no caso do intento separatista dos gaúchos), ora ainda rastrear imagens simplistas acerca de algumas personalidades, a exemplo do que ocorre com Juarez Távora, comparado no livro a "uma donzela de dezesseis anos levada, inocentemente, depois da meia-noite, a uma casa de prostituição".

Poderíamos citar diversos momentos dessas simplificações intempestivas, em que um Graça Aranha reaparece pensando numa reconciliação com a Academia; em que o crítico João Ribeiro é surpreendido pela tentação de trocar a crítica literária pelo dinheiro; em que o poeta Ronald de Carvalho é literalmente reduzido a "um espírito de segunda ordem"; e em que o próprio Humberto de Campos, como que se lamentando por não ter o estilo e a verve de um artista como Goethe, justifica o próprio destino ao comparar a sorte ingrata de haver sido um pobre órfão mergulhado na miséria, com

o destino oposto do gênio alemão, que desfrutou de uma infância feliz e tranquila de menino rico, cercado de livros e educado por bons professores, num "ambiente aristocrático e artístico".

É no contexto dessas elucubrações arrevesadas e sem critério que chegamos por vezes a ver com bons olhos que o melhor destino para a sorte de um *Diário secreto* como este talvez seja o de permanecer secreto, sempre fechado sobre si mesmo, na prateleira mais elevada da estante em que o depositarem.

---

**Antonio Arnoni Prado** é Professor Titular da Universidade Estadual de Campinas

# O SENTIDO POLÍTICO DO REALISMO DE MACHADO DE ASSIS NA CRÍTICA LITERÁRIA DOS ANOS 1970: OS ENSAIOS DE CARLOS NELSON COUTINHO

Gabriela Manduca Ferreira

**RESUMO:** O presente estudo, a partir da observação de interpretações do realismo machadiano construídas pela crítica literária durante os anos 1970, analisa os ensaios sobre literatura de Carlos Nelson Coutinho, a fim de investigar o sentido político dos estudos sobre o realismo machadiano no período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica machadiana; Realismo; Machado de Assis.

***ABSTRACT:*** *This study pinpoints the readings of the Machadian realism constructed by literary critique of the 1970s. The article precisely analyses Carlos Nelson Coutinho' essays on literature and has as its central objective to investigate the political meaning of the readings of Machadian realism.*

***KEYWORDS:*** *Machadian critique; Realism; Machado de Assis.*

**A**o longo do século xx a interpretação de Machado de Assis sofreu uma inflexão, passando a observar os vínculos críticos da obra machadiana com a realidade local e a compreender sua universalidade como concretamente alcançada pela mediação com a realidade brasileira. Diante dessa mudança na interpretação da obra de Machado, localizada principalmente entre os anos 1930 e 1940, o realismo na obra machadiana tornou-se uma questão central para a crítica do período, marcada pelas contribuições de Augusto Meyer, Astrojildo Pereira, Eugênio Gomes e Lúcia Miguel Pereira

A discussão, que havia arrefecido nos anos 1950 e 1960 (com maior investimento no estudo da dimensão formal da obra literária), retornou nos anos 1970 propiciada por uma conjunção de fatores que faziam do realismo de Machado de Assis motivo de interesse crítico: um novo regime autoritário no país; uma nova consagração oficial do escritor; a mobilização de novos instrumentais teóricos e metodológicos para o estudo da literatura; e a consolidação da crítica universitária.

Desse modo, o estudo do realismo na obra de Machado se impôs a diferentes críticos da geração de 1970, conformando, novamente (e em outras bases) – com continuidades e rupturas em relação às afirmações críticas dos anos 1930 –, um interesse crítico comum. Nesse período foram críticos como Alfredo Bosi, Carlos Nelson Coutinho, Jean Michel Massa, Luiz Costa Lima, Raymundo Faoro e Roberto Schwarz que tomaram Machado de Assis como objeto de estudo.

Assim, a caracterização do realismo na obra machadiana constituiu o traço marcante e a preocupação comum às duas gerações críticas. Novamente, tratou-se de identificar a existência de vínculos de Machado de Assis, nesse caso de sua obra, com a realidade social. Os instrumentais utilizados e os resultados críticos foram os mais diversos, mas, nos dois períodos, tornou-se uma necessidade responder sobre o modo como o autor de *Dom Casmurro* representou, mimetizou, transfigurou, imitou ou interpretou a realidade.

Neste estudo, sustentamos, portanto, que as interpretações do realismo na obra machadiana construídas em torno dos anos 1970 correspondem, reagem e revelam as obsessões de seu tempo (para parafrasear a expressão de Antonio Candido no "Esquema de Machado de Assis"),[1] entendendo que o interesse pela identificação dos vínculos do escritor com a realidade decorre, por um lado, do interesse pela realidade brasileira e,

---

1 CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In: ______. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

por outro lado, do interesse pelo significado de Machado de Assis para a vida social brasileira e pelo próprio sentido político que tal significado inevitavelmente guarda.

Assim, o que foi apenas esboçado na geração de 1930, em relações dúbias com o Estado amenizadas ainda pela rara explicitação de referenciais teóricos e por interpretações muitas vezes impressionistas, transformou-se de fato em problema crítico para a geração dos anos 1970, munida de instrumentais teóricos mais precisos, porém já exposta ao terror de Estado, polarizada, fragmentada, perseguida e tendo de tomar de assalto ao aparato oficial o "grande escritor nacional".

Nesse momento, a discussão em torno do realismo na obra machadiana projetou-se na definição de mimese adotada pelos críticos e também na identificação de uma dialética do texto machadiano capaz de articular diferentes dimensões, daí as relações estabelecidas entre o realismo de Machado de Assis e o caráter mimético e dialético de sua obra.

Certamente, como toda a realidade, a situação das correntes crítico-literárias em cena nos anos 1970 era, no mínimo, contraditória, de uma "riqueza contraditória", na definição de Alfredo Bosi,[2] e precisa ser nuançada. Ao escrever sobre seu percurso intelectual, Bosi descreve as correntes críticas em disputa com que se deparou nas décadas de 1960 e 1970:

> Quem viveu aqueles anos turbulentos da história brasileira convirá comigo que não é fácil ordenar didaticamente a riqueza contraditória de correntes e contracorrentes culturais que caracterizou tanto o período anterior ao golpe militar de 1964 quanto os chamados anos de chumbo, que avançaram pelo decênio seguinte. As tendências superpunham-se ou baralhavam-se. O existencialismo cedia ao marxismo (era o caminho de Sartre, então o guru dos intelectuais inconformistas), ou então refluía para suas origens fenomenológicas, pela ação de Ricoeur e de Gadamer, mestres da hermenêutica, aqui representada pelas propostas da revista *Tempo Brasileiro* dirigida por Eduardo Portella. No campo da análise literária, a Estilística, que dependia, em parte, da estética crociana da expressão, era descartada pelo estruturalismo ou, mais genericamente, pelo formalismo. Este, tangido pela censura estalinista, se deslocara do mundo eslavo para a França, e tinha como figura inspiradora o grande linguista Roman Jakobson, que teorizara as funções da linguagem.[3]

---

2 BOSI, Alfredo. "Caminhos entre a literatura e a história". *Estudos Avançados*, n. 19, vol. 55, pp. 315-34, 2005, p. 318.

3 Idem, p. 318.

Ao analisar a crítica machadiana da década de 1970, outro crítico do período, Luiz Costa Lima,[4] relacionou as concepções de mimese presentes na obra lukacsiana com os conceitos de mimese desenvolvidos pela crítica literária brasileira a partir do golpe de 1964. Além disso, de acordo com Lima, o golpe de 1964 teve entre seus rebatimentos um "incremento do interesse na obra de nosso grande escritor do século XIX, Machado",[5] gerando estudos machadianos que participavam do "esforço de dar um novo rumo ao pensamento nacional, através de uma área que, não sendo diretamente política, seria mais dificilmente reprimida".[6]

A partir da afirmação de Costa Lima, podemos observar que a crítica machadiana se constituía na década de 1970 como um espaço de oposição ao pensamento conservador e de refúgio para a crítica social. Ao mesmo motivo Lima atribuiu a ênfase na questão da mimese na crítica da década de 1970, vista como "resposta a uma ditadura voltada para extirpar tudo que se contrapusesse à ordenação tradicional da sociedade".[7]

De fato, os anos 1970 concentram uma problematização da crítica literária, de seu comprometimento ideológico e da possibilidade de que ela se constituísse em um espaço de crítica social e de refúgio para a militância política. Sob esse aspecto, tal discussão se revela de modo decisivo nos escritos de Carlos Nelson Coutinho.

Embora Carlos Nelson Coutinho não possa ser considerado um crítico machadiano (pois seus ensaios tocam Machado de Assis quase sempre tangencialmente) e tenha uma produção sobre literatura restrita à década de 1970, a escolha da crítica literária dele como objeto deste estudo justifica-se por estes fatores: uma das preocupações centrais dos ensaios do autor sobre arte e cultura é o realismo, questão central para sua geração; ele opera na crítica literária a partir do conceito lukacsiano de realismo, conceito discutido/mobilizado por outros críticos do período; e sua produção de crítica cultural circunscrita aos anos de regime militar indica uma profunda relação entre seus ensaios e a realidade política do país no período.

---

4 LIMA, Luiz Costa. *Mímesis*: elaboração contra *imitatio*. Entrevista concedida em 9 abr. 2016 para pesquisa de doutorado. In: FERREIRA, Gabriela Manduca. *Interpretações do realismo na obra de Machado de Assis: realidade, política e crítica nos regimes autoritários brasileiros*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2016, p. 284.

5 LIMA, Luiz Costa. *Mímesis*: elaboração contra *imitatio*, cit., p. 284.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

Reconhecido filósofo e cientista político, Carlos Nelson Coutinho (1943-2012) graduou-se em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia em 1965; viveu durante o regime militar exilado na Itália até 1979; em 1986, tornou-se professor titular de Teoria Política na Universidade Federal do Rio de Janeiro e, em 2012, professor emérito, falecendo poucos meses depois, em 20 de setembro de 2012. Foi também militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) desde a juventude, tendo, a partir dos anos 1980, militado no Partido dos Trabalhadores (PT), onde permaneceu até a fundação do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL).

O reconhecimento de Carlos Nelson Coutinho como um dos principais intelectuais marxistas do Brasil está mais fortemente vinculado à sua contribuição para os estudos em teoria política e pensamento político, tendo sido descrito com frequência como "um dos maiores especialistas no pensamento de Gramsci",[8] dado que parece reforçar o entendimento de Coutinho como um "crítico momentâneo das letras".[9]

No presente estudo, partiremos da análise do ensaio "O significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira",[10] publicado em 1974 no livro *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*, a fim de apreendermos alguns posicionamentos de Carlos Nelson Coutinho sobre a obra machadiana. Isto porque, partindo das relações entre literatura e sociedade, Carlos Nelson Coutinho nesse ensaio mobiliza a interpretação de Machado de Assis para a comparação com Lima Barreto.

Ao descrever os equívocos da crítica relacionados à obra de Lima Barreto, como o "entusiasmo apaixonado", o "desprezo aristocrático" e o "biografismo",[11] defendendo que passou despercebida a essa crítica a "exata significação de Lima Barreto", Coutinho busca identificar o "significado de Lima Barreto na evolução da literatura brasileira", fazendo, contudo, a ressalva de que abordaria a questão "não apenas no específico

---

8 BIANCHI, Álvaro. "Entrevista com Carlos Nelson Coutinho". *Cult*, n. 141, São Paulo, mar. 2010. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-com-carlos-nelson-coutinho/>. Acesso em: 16 jun. 2016, s. p.

9 FREDERICO, Celso. "Presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade". In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*, vol. 2. Os influxos teóricos. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 202.

10 COUTINHO, Carlos Nelson. "O significado de Lima Barreto na literatura brasileira". In: COUTINHO, Carlos Nelson *et al*. *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

11 Idem, p. 2.

campo dos problemas estéticos, mas igualmente no que se refere ao quadro histórico--social em que ela se processa".[12]

Para isso Coutinho[13] se vale do conceito leniniano de "via prussiana". Segundo a formulação de Lenin, a passagem ao capitalismo na Rússia se dera de modo diferente das "vias clássicas", isto é, por uma "via prussiana", na qual a entrada tardia no capitalismo conserva elementos do pré-capitalismo. Coutinho entende tal conceito de "via prussiana" como de alcance e aplicabilidade universal, manifestando-se em países como Rússia, Brasil e Japão, e defende que no Brasil a "via prussiana" para o capitalismo trouxe profundas consequências para a intelectualidade, sendo uma delas o desenvolvimento de uma tendência de "intimismo à sombra do poder", caracterizada como uma tendência dos intelectuais brasileiros a "evadir-se da realidade", acentuando o "isolamento com relação à concreta realidade nacional-popular".[14]

Para o caso brasileiro, Coutinho[15] interpreta que as conciliações com o atraso produziram um "intimismo à sombra do poder" de tipo específico, aqui marcado pelo fato de que "os intelectuais dependiam para o seu sustento, quase sempre, de uma integração no aparelho burocrático do Estado".[16]

Na literatura brasileira, esse "intimismo à sombra do poder" se revela, segundo Coutinho, tanto no romantismo como no naturalismo: no romantismo, "cumprindo uma função basicamente escapista", servindo "claramente a finalidades de ocultamento das contradições essenciais da realidade" ou "à expressão quase exclusiva de problemas privados e superficiais";[17] e no naturalismo, que, sem representar uma "ruptura essencial com a tradição romântica", transformou "o protesto originário dos naturalistas em conformismo real, numa resignada aceitação das misérias humanas que descreviam em seus romances".[18]

Coutinho reconhece que as condições brasileiras, descritas como "condições de um país semifeudal imerso na 'via prussiana' de desenvolvimento", dificultam a supera-

---

12 Idem, p. 3.
13 Ibidem.
14 Idem, p. 4.
15 Ibidem.
16 Ibidem.
17 Idem, p. 6.
18 Idem, p. 7.

ção do "intimismo à sombra do poder", tornando a "criação de autênticas obras estéticas realistas [...] altamente problemática".[19]

Por isso, alguns autores e obras são considerados por Coutinho[20] como os responsáveis pelos raros momentos de "vitórias do realismo" (expressão de Engels), momentos em que tanto o "intimismo à sombra do poder" como a "pobreza humana objetiva da realidade social" são contornados. As "vitórias do realismo" destacadas por Coutinho são: a lírica brasileira, desde a lírica de inspiração romântica, com "um intenso *pathos* subjetivo de recusa e inconformismo",[21] tendo Castro Alves como o principal exemplo de "superação lírica dos limites impostos pelo 'intimismo' dominante";[22] *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, interpretado como um romance "que figura concretamente, de modo imediatamente estético, as alternativas democráticas do povo brasileiro";[23] e, "bem mais complexo e completamente diverso", o Machado de Assis da maturidade, que "logrou alcançar uma plena e profunda vitória do realismo".[24]

O livro em que foi publicado o ensaio, *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*, é composto também por artigos de Luiz Sérgio Nascimento Henriques, Leandro Konder, Gilvan Procópio Ribeiro e José Paulo Netto, todos ensaios que partem do conceito lukacsiano de realismo para analisar a literatura brasileira.

Em raro comentário sobre o livro, publicado na revista *Discurso* (vol. 5, n. 5), o filósofo Luiz Fernando Franklin de Matos considerou a obra uma contribuição relevante para os "tempos obscuros em que nossa produção literária vem sendo assimilada às camisas de força da ideologia estruturalista", compreendendo que a principal qualidade do livro é realizar uma "investigação lukacsiana da literatura brasileira", pois isso permitiu propor "horizontes menos restritos, subtraindo a investigação dos conhecidos delírios de ordem tecnicista". Para o articulista, no entanto, o ensaio de Carlos Nelson Coutinho sobre Lima Barreto está "amarrado em demasia aos esquemas lukacsianos de pesquisa".

19 COUTINHO, Carlos Nelson. "O significado de Lima Barreto na literatura brasileira", cit., p. 9.

20 Idem, p. 8.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

23 Idem, p. 10.

24 Ibidem.

No prefácio de *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira* está explícita a intenção de realizar análises da literatura brasileira a partir da teoria de Lukács:

> Os ensaios reunidos no presente volume têm em comum, ao lado das diferenças naturais de tom e estilo, o fato de serem tentativas de interpretação e reavaliação de importantes questões da literatura brasileira à luz das ideias estéticas de Lukács.[25]

**M**as outro objetivo também fica exposto no prefácio: o de, contrapondo-se às análises literárias formalistas e estruturalistas, "reintroduzir no pensamento estético de nosso país a preocupação teórica com os problemas do realismo".[26] O livro insere-se, portanto, no esforço militante de contrapor-se ao abandono das preocupações sociais ocasionado pela repressão do regime militar. Esforço que, embora compreensível, não encobre a instrumentalização da crítica literária empreendida por esse grupo:

> Há que se entender [...] o clima que propiciou o nascimento de *Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*, bem como perdoar a irritação desses jovens indignados que escolheram a crítica literária para denunciar o abandono das preocupações sociais por boa parte de uma intelectualidade intimidada. Mas há que se observar também que a instrumentalização da crítica literária não ajuda em nada a política cultural daqueles que querem conquistar a hegemonia entre os artistas e os intelectuais. A tentativa destemperada de imitar os piores momentos de Lukács [...] serviu apenas para aumentar a suspeita de que os comunistas pretendiam patrulhar a criação artística.[27]

**E**sse dado torna-se relevante ao observarmos a recepção da obra de Lukács no Brasil e as circunstâncias sob as quais esse grupo de intelectuais produziu os ensaios de crítica literária em questão. Ao abordar a recepção das ideias de Lukács no Brasil, Celso Frederico afirma que ela "deu-se basicamente pela jovem intelectualidade comunista e não através da universidade".[28] E entre a jovem intelectualidade comunista estava Carlos Nelson Coutinho.

---

25 COUTINHO, Carlos Nelson *et al. Realismo e antirrealismo na literatura brasileira*, cit., p. IX.

26 Idem, p. X.

27 FREDERICO, Celso. "Presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade", cit., p. 206.

28 Idem, p. 187.

Assim, Frederico localiza o principal período de ampliação da divulgação da obra de Lukács no Brasil no pós-1964, atribuindo isso, por um lado, ao movimento internacional de renovação do comunismo e, por outro, à situação da esquerda brasileira, derrotada pelo golpe de 1964. Nesse contexto, um grupo de jovens, entre vinte e 25 anos, "dedicou todos os seus esforços para tornar Lukács uma referência obrigatória nos debates intelectuais":[29]

> A divulgação da obra de Lukács, assim, esteve inicialmente nas mãos de jovens intelectuais, quase todos gravitando ao redor do PCB, que atuavam no Rio de Janeiro (Leandro Konder, Carlos Nelson Coutinho), em São Paulo (José Chasin, José Carlos Bruni) e, posteriormente, em Juiz de Fora (José Paulo Netto, Gilvan Procópio Ribeiro e Luiz Sérgio Henriques).[30]

**A**inda sobre o contexto de atuação desses lukacsianos, é relevante indicar que o golpe de 1964, controlando a participação política institucional, transformou a cultura em um polo de resistência ao regime militar, o que levou o grupo, segundo Frederico sem condições de emergir como "uma alternativa de direção dentro do PCB",[31] a concentrar-se no campo da política cultural.

Mas foram a intervenção crescente do regime militar na área cultural e a repressão e perseguição aos intelectuais no pós-68 que levaram esse grupo a incursões na crítica literária, ainda que sua intenção fosse discutir a política:

> Impedidos de travar uma polêmica aberta contra a intromissão do regime na vida cultural e contra o conformismo e desvario em que mergulharam muitos artistas e intelectuais, os publicistas lukacsianos confinaram-se no terreno aparentemente insuspeito da crítica literária. Sem traquejo para tratar de textos literários, transformaram-se em críticos momentâneos das letras e passaram a falar de literatura quando, na verdade, pretendiam falar da política em geral e de política cultural em particular.[32]

---

29 Idem, p. 194.
30 Ibidem.
31 Ibidem.
32 Idem, p. 202.

**O**s conceitos lukacsianos foram, portanto, estrategicamente mobilizados, tanto para "se reestudar criticamente a literatura",[33] como para, "em escala menor, se pensar temas da realidade brasileira".[34]

O movimento de, em contexto repressivo, refugiar-se na crítica literária para realizar crítica social não era exatamente raro e foi realizado, segundo José Paulo Netto,[35] pelo próprio Lukács, tanto na Alemanha, como na União Soviética:

> Escaldado pela derrota de Blum e continuando primordialmente preocupado em não ser alijado da luta antifascista por um afastamento qualquer do movimento comunista, Lukács combate aquela política nos estreitos limites da sua atividade como crítico literário – donde os seus debates acerca do impressionismo e contra o vanguardismo sectário da esquerda alemã. [...] [Na União Soviética] ele se recusou ao martírio e travou contra o stalinismo, nesses anos, o combate possível, que caracterizaria como o "combate espiritual de um *partisan*": defendeu, no plano estrito da cultura, ideias colidentes com a doutrina oficial, mas sempre protegendo-se com citações protocolares de Stalin e com uma intencional restrição de seus juízos à esfera cultural.[36]

**A** crítica literária consistiria, portanto, em um refúgio pertinente devido ao entendimento de Lukács de que há uma coincidência entre a forma da sociedade e a forma do gênero. Mais do que isso, porém, a literatura realista, para a teoria lukacsiana, poderia ser reveladora da realidade social. Como explica Oliveira:[37]

> [...] da maneira como Lukács vê [as formas], falar do romance é falar da sociedade. [...] A forma do romance é a mesma do processo de mercantilização, que acontece fora do romance, tendo esta a particularidade de ser reveladora, ao contrário da maneira abstrata

---

33 Idem, p. 195.

34 Ibidem.

35 NETTO, José Paulo. "Introdução". In: LUKÁCS, György. *Socialismo e democracia: escritos políticos 1956-1971*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

36 Idem, p. 16.

37 OLIVEIRA, Irenísia Torres de. "Sociedade e forma na crítica de Lukács, Candido e Schwarz". *XII Congresso Internacional da Abralic*: Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR – Curitiba, Brasil, 18 a 22 jul. 2011. Disponível em: <www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/.../TC0142-1.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2016.

> com a qual o pensamento reificado apreende as coisas. A mercantilização não era algo que acontecia apenas fora de nós, mas era algo que permeava desde a produção do papel até o sentimento lírico. A virtude da forma, a forma do realismo, especificamente, era a do esclarecimento, que podia escapar à reificação e fornecer uma consciência crítica do processo.[38]

**N**o mesmo sentido Leandro Konder defende que "afirmar que a crítica estética pode prestar serviços à própria análise política não é heresia alguma, do ponto de vista marxista", visto que Lukács, entre outros teóricos marxistas, serviu-se "de suas observações estéticas para tirar conclusões que implicavam consequências ideológicas e políticas".[39]

Devido, por um lado, ao contexto de recepção das ideias de Lukács no Brasil por um grupo de jovens intelectuais marxistas cerceados pela repressão do regime militar, e, por outro, devido à correspondência[40] mantida entre Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder e o próprio Lukács de 1963 a 1970, a crítica literária realizada por Coutinho foi profundamente marcada pela obra lukacsiana.

Assim, nos estudos sobre literatura de Coutinho revelam-se alguns pressupostos metodológicos de formulação lukacsiana mobilizados para abordar a cultura e a literatura brasileira. Em "O realismo como categoria central da crítica marxista",[41] Coutinho apresenta Lukács como um caminho para alcançar, no âmbito da crítica literária, "o reencontro das posições marxianas e leninianas", posicionando-se contra o revisionismo e o dogmatismo.

Esse caminho, para Coutinho, seria necessário para reaproximar o materialismo dialético-materialista do materialismo histórico-materialista, já que tal afastamento teria gerado o "sociologismo", uma "limitação do marxismo ao materialismo histórico"[42] que, embora pudesse ser mais vulgar ou menos vulgar (os dois exemplos são respectivamente Plekhânov e Goldmann), "caracteriza-se primariamente pelo fato de reduzir a obra de arte à sua gênese social".[43]

---

38 Idem, p. 4.

39 KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*: *breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 9.

40 A correspondência completa entre Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder e Lukács foi publicada em: PINASSI, M. O.; LESSA, S. (orgs.). *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

41 COUTINHO, Carlos Nelson. "O realismo como categoria central". In: COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo: ensaios de crítica marxista*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967, p. 96.

42 Idem, p. 97.

43 Idem, p. 98.

Considerando que o marxismo possui uma estética própria contida já nos escritos de Marx e Engels, a qual entende "a arte como um reflexo da realidade objetiva e não apenas como 'expressão' de uma psicologia de classe", Coutinho defende a "crítica filosófica" proposta por Lukács em sua obra da maturidade como o meio para integrar "a análise da legalidade específica da arte"[44] e a "determinação do seu caráter histórico-social".[45] Porém, a marca de Lukács na crítica de Carlos Nelson Coutinho revela-se, segundo Frederico, tanto nos acertos quanto nos equívocos do autor:

> Quando trabalha com autores realistas [...] C. N. Coutinho obtém excelentes resultados. Quando, ao contrário, esbarra em autores que escapam do método realista (Clarice Lispector, por exemplo), ele apenas repete o normativismo excludente dos piores momentos de Lukács.[46]

**T**alvez justamente a dificuldade em lidar com os romances que escapavam da conceituação lukacsiana de realismo tenha determinado a interpretação de Coutinho sobre Machado de Assis e, ao mesmo tempo, o fato de a obra machadiana não ter sido o objeto central de um estudo de Coutinho.

Desse modo, os ensaios de Carlos Nelson Coutinho que abordam a obra machadiana o fazem sempre em comparação com outros escritores e para indicar (em outros ensaios mais brevemente do que em "O significado de Lima Barreto") que Machado de Assis é uma das exceções de uma literatura "marcada objetivamente por um viés elitista" e "muitas vezes portadora de uma visão elitista".[47]

O entendimento do significado de Machado de Assis na Literatura Brasileira defendido por Coutinho relaciona-se, ainda, em alguns aspectos, com a interpretação de Nelson Werneck Sodré em *História da literatura brasileira*.[48] Embora a perspectiva de "fidelidade" à realidade e a leitura biográfica da obra machadiana tenham sido amenizadas por Carlos Nelson Coutinho (1974), a visão sustentada por Sodré da obra

---

44 Idem, p. 104.

45 Idem, p. 106.

46 FREDERICO, Celso., op. cit., p. 203.

47 COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 193.

48 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira (seus fundamentos econômicos)*. 6 ed. São Paulo: Difel, 1982.

machadiana madura como de "posição realista inequívoca" e afastada da "forma de expressão" do naturalismo é desenvolvida por Coutinho (1974).

Em *História da literatura brasileira* Nelson Werneck Sodré apresenta Machado de Assis como "a grande figura literária do tempo e a maior que o nosso país conheceu".[49] Para Sodré, tal grandeza literária residiria em dois fatores: por um lado, em sua biografia, já que a vida de Machado de Assis "acompanha o desenvolvimento econômico, político e social do país, naquela fase em que se esboça a sua fisionomia nacional"[50] e, por isso, o escritor "conhecerá todas as etapas que pode um escritor percorrer naquela fase, vindo da tipografia à Academia";[51] por outro lado, na obra machadiana, que "refletirá [...] com uma clareza e com uma fidelidade absolutas, tudo aquilo que movimentou e que enriqueceu a fase a que assistiu e de que se tornaria uma das grandes testemunhas".[52]

Mesmo a interpretação de Coutinho da literatura brasileira a partir das ideias lukacsianas pode ter encontrado respaldo[53] na leitura de Sodré, pois, como afirma Frederico (2007), havia a presença dessas ideias desde a reedição atualizada de *História da literatura brasileira*:

> [...] a mais significativa referência a Lukács já havia sido feita em 1960 pelo respeitável intelectual marxista Nelson Werneck Sodré, na edição atualizada de sua *História da literatura brasileira*. [...] O conhecido historiador incorporou explicitamente diversas ideias lukacsianas em sua interpretação da história literária. Graças ao pioneirismo e ao prestígio de Nelson Werneck Sodré, Lukács ingressou, em grande estilo, nos estudos da literatura brasileira.[54]

**U**m posicionamento tão explícito em favor de uma leitura social da literatura só poderia afastar Carlos Nelson Coutinho das abordagens formalistas. Contra elas o crítico se opôs diretamente em *O estruturalismo e a miséria da razão*.[55] Nesse sentido, a ado-

49 Idem, p. 497.
50 Idem, p. 498.
51 Idem, p. 499.
52 Ibidem.
53 Respaldo devido à importância de Nelson Werneck Sodré na esquerda brasileira. No entanto, Konder (2008) afirma o pioneirismo de Carlos Nelson Coutinho na assimilação do *método* de Lukács no Brasil.
54 FREDERICO, Celso, op. cit., p. 191.
55 COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da razão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

ção das ideias lukacsianas também "servia de suporte teórico na luta ideológica contra [...] o formalismo, estruturalismo e positivismo (em voga nos anos 70)".[56] O suporte teórico seria fundamental para o autor que buscava, na contracorrente (para usar uma expressão cara ao próprio Coutinho), construir uma crítica ao estruturalismo. Como analisou Frederico (2007):

> Carlos Nelson Coutinho, numa época difícil, enfrentou, praticamente sozinho, a vaga estruturalista que assolava o país, através do livro *O estruturalismo e a miséria da razão* (Editora Paz e Terra, 1972). As peripécias para conseguir um editor para a obra foram um capítulo à parte na história da censura e da autocensura, em época de repressão política e acovardamento geral.[57]

**E**m *O estruturalismo e a miséria da razão*, Coutinho afirma que pretende "analisar o estruturalismo à luz de uma posição mais universal, mais dialética, capaz de superar simultaneamente as unilateralidades estruturalistas e irracionalistas (ou para-irracionalistas)".[58] O referencial é novamente lukacsiano, inspirado em *A destruição da razão*, obra em que Lukács faz uma crítica ao irracionalismo.

A análise de Coutinho (1972) volta-se aos estruturalistas franceses, Lévi-Strauss, Foucault, Althusser e, no âmbito do estruturalismo literário, Barthes. Coutinho (1972) relaciona a adaptação de Barthes do estruturalismo à literatura às correntes de leitura imanente da obra de arte, considerando-a "uma versão *up to date* do velho formalismo tecnicista",[59] na qual, "em vez de conhecimento da realidade, a literatura converte-se em técnica burocrática".[60]

Embora forneça elementos para uma crítica ao estruturalismo literário, não é esse o objeto do livro e, por isso, Coutinho (1972) não aborda na obra os efeitos da "vaga estruturalista" para a crítica literária brasileira. É certo, porém, que a crítica ao estruturalismo, os ensaios de crítica literária e os estudos do pensamento social brasi-

---

56 FREDERICO, Celso, op. cit., p. 195.

57 Idem, p. 197.

58 COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da razão*, cit., p. 2.

59 Idem, p. 133.

60 Idem, p. 136.

leiro formam um todo coerente, que Rafael Massuia[61] considerou compor-se de "uma unidade fundamental".

Para Massuia, ainda que "tenha ficado restrita ao período histórico na qual foi concebida" e, além disso, que sua produção esteja "restrita a um período de sua atividade intelectual", a crítica literária de Coutinho "colocou-se a árdua tarefa de estabelecer bases para uma compreensão totalizante da literatura brasileira". [62]

Ao que tudo indica, a crítica literária de Carlos Nelson Coutinho restringe-se a determinado tempo e determinado tema, tanto por sua produção concentrada em um período específico (1965-1977), como por seus limites críticos. De todo modo, isso não retira da produção de Carlos Nelson Coutinho a capacidade de expressar e revelar problemas (críticos, metodológicos e ideológicos) de uma geração, o que pode ser observado no fato de que tanto os referenciais teóricos da crítica marxista como o empenho em discutir o sentido político da obra machadiana estão presentes e se desenvolvem em outros críticos machadianos do período.

Os ensaios sobre literatura de Carlos Nelson Coutinho expressam, além disso, o impacto do marxismo sobre a crítica brasileira ao propiciar, mais do que um instrumental teórico com que estudar a literatura, um debate acerca do lugar e do papel da crítica literária.

É claro que a problematização da função da crítica literária não se limita aos escritos de Coutinho, nem aos anos 1970, nem aos referenciais teóricos marxistas. Tampouco os questionamentos e as contribuições construídas em torno do realismo na obra machadiana derivam exclusivamente das chamadas "interpretações sociais" ou dos críticos "de esquerda". Pelo contrário, trata-se mais propriamente de um movimento de disputa capaz de elaborar algumas das principais interpretações da obra machadiana.

Tratava-se também de o estudo da obra machadiana exigir uma interpretação condizente com os tempos sombrios dos anos 1970. O interesse pela realidade brasileira e o interesse por Machado de Assis se aliavam, desse modo, no estudo do realismo do escritor. Como explicita Alfredo Bosi, não se tratava simplesmente da condição pessoal de um ou outro crítico do período, mas do "ethos de uma geração

---

61 MASSUIA, Rafael. "Carlos Nelson Coutinho e a literatura brasileira". IV *Conali – Congresso Nacional de Linguagens em Interação* – Múltiplos Olhares, 5, 6 e 7 jun. 2013, p. 10.

62 Idem, p. 11.

que compartilhou durante algum tempo as mesmas perplexidades no plano das ideias e no plano dos valores".[63]

---

**Gabriela Manduca Ferreira** é Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo

63 BOSI, Alfredo. "Formações ideológicas na cultura brasileira". *Estudos Avançados*, n. 9, vol. 25, pp. 275-93, 1995, p. 275.

# “PICTÓRICO”, CATEGORIA DO SEISCENTOS?

Jean Pierre Chauvin

**RESUMO**: Neste artigo propõe-se analisar a acepção de “Pictórico”, nos moldes como o termo foi entendido por manuais brasileiros de literatura publicados no século xx. O dado imagético não se restringe ao período chamado “Barroco”, tampouco define o movimento a que determinados autores foram atrelados. Na análise, recorre-se a manuais da Antiguidade greco-latina e da Era Moderna que defendiam a pintura e a literatura como artes análogas.

**PALAVRAS-CHAVE**: Literatura brasileira; Periodização; Barroco; Arcadismo.

***ABSTRACT***: *In this article we intend to analyze the meaning of “Pictorial”, as the term was understood by Brazilian literature manuals published in the twentieth century. The imagistic element is not restricted to the period called “Baroque”, nor defines the movement that certain authors was connected. In the analysis, we have used Greek-Latin Antiquity and Modern Age’s manuals which is used to defended the painting and the literature like analogous arts.*

***KEYWORDS***: *Brazilian Literature; Periodization; Baroque; Arcadianism; Pictorial.*

**N**os manuais brasileiros de literatura editados ao longo do século XX prevalece a concepção de "Barroco" como movimento de longa duração, proveniente da Itália renascentista e da Espanha dourada, que, em diálogo com a arquitetura e as artes plásticas, teria contagiado as letras e começado na colônia precisamente em 1601, graças à publicação da *Prosopopeia* de Bento Teixeira (em Lisboa), e se encerrado rigorosamente em 1768, quando saem as *Obras* de Cláudio Manuel da Costa (em Coimbra). Inserido no trânsito cultural da elite letrada, a circular entre a Bahia e São Luís, Coimbra e Lisboa, o movimento com 167 anos de duração estaria mais ou menos situado entre a chamada "literatura de informação" (cartas, tratados e poemas produzidos nos séculos XVI e XVII) e o Arcadismo, este, em tese, emancipador. Considerada como uma corrente exótica, obscura,[1] formalista e serpenteante (e só às vezes divertida), a chamada literatura "barroca" costuma ser protagonizada por dois homens de inegável erudição e envergadura: o padre lusitano Antônio Vieira, que veio para o Estado do Brasil aos seis anos de idade e aqui completou seus estudos religiosos; e o advogado, vigário e poeta Gregório de Matos e Guerra, filho de um poderoso senhor de engenho confortavelmente instalado na província da Bahia.

No que se refere aos poemas atribuídos a Gregório de Matos, desde o início do século XVIII, a começar pela breve biografia do Licenciado Manuel Pereira Rabelo,[2] passou-se a associar o vitupério e a obscenidade, figurados em seus versos, com a vida moralmente desregrada que ele teria levado, supondo-se que fosse um sujeito dado à pândega, à vilania e à libertinagem sexual. "Um notabilíssimo canalha",[3] alardeava um grande adversário do "polemista" Sílvio Romero, nos jornais cariocas de 1893. "Era mais do que um independente – era um desabusado [...] que tudo sacrificou ao desregramento dos seus

---

1 Concebida paralelamente à representação pela imagem (escultura, desenho ou pintura), é um equívoco julgar a poesia do Seiscentos como texto deformado, exagerado ou pautado pelo excesso arbitrário. Para João Adolfo Hansen, "No caso dos discursos, o equivalente da deformação plástica da pintura ou da escultura é o acúmulo de ornatos, que produzem a obscuridade ou que efetuam uma representação estilisticamente não unitária, como misto, ou uma disposição analítica, dividida e subdividida geometricamente como quiasmas, como ocorre nas letras coloniais ditas 'cultistas' e 'conceptistas'". ("*Ut pictura poesis* e verossimilhança". *Revista de Crítica Latino-Americana*, n. 45, p. 184, 1997).

2 RABELO, Manuel Pereira. "Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra". In: MATOS, Gregório de. *Obra completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, vol. II, pp. 1251-70.

3 ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978, p. 285.

hábitos e à incontinência da sua língua", disse outro célebre estudioso, três anos depois.[4] Incensado como um dos críticos de maior relevo de seu tempo, José Veríssimo estendeu ainda mais o tempo de duração do Setecentos: "Os mesmos poetas do princípio do século XIX, sucessores imediatos dos mineiros e predecessores próximos dos românticos, são ainda e sobretudo seiscentistas, apenas levemente atenuados pelo Arcadismo".[5]

Em 1919, Ronald de Carvalho rebaixara, também, a qualidade poética de Manuel Botelho de Oliveira com severos juízos de valor que reverberavam a desqualificação em curso desde o final do século anterior: "As alegorias de mau gosto, as imagens despropositadas, o sentimento postiço de todas as coisas viciam constantemente o lirismo de seus poemas; posto fossem escritos em boa e limpa linguagem, o espírito que os ditava era fraco e vazio, mais amigo da forma que das ideias".[6] No início da década de 1930, Afrânio Peixoto retomou a impressão geral a respeito do "Barroco", e de Gregório em particular, empregando equivocadamente os conceitos de "originalidade" e "plágio". Ele o tomava por "grande poeta colonial, [com a ressalva de que] se era original na sátira violenta, apaixonada, às vezes sem compostura como merecia a impura sociedade colonial, inspirava-se em Góngora e Quevedo, a quem não só imitou, como plagiou".[7] Na opinião de vários comentadores, o "fel" satírico de Gregório guardaria relação com o fato de ter sido preterido ao pleitear cargos da alta administração reinol, mesmo porque os postos eram reservados aos conterrâneos e apaniguados do rei. A costumeira sobreposição do dado moral à *persona* – voz inventada e modelada artisticamente pelo poeta baiano, em adequação aos assuntos e modalidades poéticas que produziu – explica alguns dos juízos encontrados na antologia que Manuel Bandeira publicou em 1946: "[...] esse inimigo dos mulatos escandalizava a toda a gente pelos seus amores com mulatas da mais baixa classe; censurava os bajuladores, mas bajulava também; não tinha escrúpulos em plagiar Góngora e Quevedo".[8]

Em diversas ocasiões, ainda quando a intenção dos antologistas talvez fosse elogiar o poeta, recaíam em lugares-comuns a ecoar o biografismo moralista. Mencione-se,

---

4 LIMA, Manuel de Oliveira. *Aspectos da literatura colonial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; INL, 1984, pp. 133-4.

5 VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Brasília (DF): Editora da UnB, 1963, p. 5.

6 CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1968, p. 97.

7 PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931, p. 89.

8 BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 12.

por exemplo, o manual de Nelson Werneck Sodré – para quem o rumor em torno do nome Gregório de Matos superava a qualidade da obra: "O simples fato de sua obra servir de motivo a tantas controvérsias e despertar ainda tão grande interesse para a pesquisa, apesar de seus fracos atrativos, assinala aquela singularidade".[9] Malgrado fosse um dos primeiros a ressaltar a existência de numerosos "apógrafos", no conjunto da volumosa obra atribuída ao poeta baiano, Péricles Eugênio da Silva Ramos reproduzia a ideia de que "O mérito principal que a crítica descortina em Gregório de Matos é haver ele dotado sua obra de violento sopro de vida, quando a poesia barroca, em geral, era artificiosa e fria".[10]

Como mostra a extensa biografia publicada por João Lúcio de Azevedo em 1918,[11] a trajetória de Antônio Vieira é igualmente peculiar. Jesuíta de alta patente, atuou nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, em prol da catequese indígena, na "defesa" dos seus direitos, "simpático" que foi aos nativos. De volta a Portugal, como conselheiro do rei, foi preso por dois anos e teve de se reportar à Cúria Romana por defender o regresso dos judeus ao reino, como forma de reequilibrar as contas e estimular os melhores negócios por lá. Quase sempre o padre contou com a adesão prévia de seus leitores, considerado como um homem de fé e vida regrada, empenhado na dilatação do espírito católico e na expansão dos negócios da sagrada Coroa. Em Vieira, a dimensão temporal e a espiritual se amalgamaram em adesão e coerência com os propósitos da Igreja e do Reino: céu e cetro à distância conveniente dos homens da colônia. A volumosa correspondência do jesuíta frequentemente foi/é interpretada de modo apressado e equivocado, como se se tratasse de produto espontâneo de um sujeito espiritualmente contagiado pela glória de Deus e absorvido pelas tarefas missionárias, deslumbrado com as oportunidades propiciadas pela expansão da Ordem. Graças a Alcir Pécora, passamos a saber que as cartas cumpriam papel determinante na atuação dos noviços, irmãos e padres da Companhia de Jesus, espalhados nos vastos domínios do Reino de Portugal: "Desde os anos de noviciado até o exercício dos principais cargos de governo, passando naturalmente pelos ministérios e missões, tudo é lugar onde a arte epistolar encontra funções

---

9 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 85.

10 RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia barroca*. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 41.

11 Cf. AZEVEDO, João Lúcio de. *História de Antônio Vieira*. Tomo I. São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

bem definidas e relevantes a cumprir".[12] De modo análogo às regras que orientavam a escrita em versos, a composição de cartas seguia expedientes da *Ars Dictaminis* – uma das vertentes da *Arte retórica* que remonta ao final da Idade Média.[13]

Afora os nomes mais frequentes em exames vestibulares (Gregório e Vieira), restariam os autores e obras de que se ouve falar, mas que hoje praticamente não se leem, como Bento Teixeira, Manuel Botelho de Oliveira, Frei de Itaparica, Eusébio Matos, Padre Antônio de Sá etc. Para isso também contribuem as sentenças depreciativas, reiteradas de tempos em tempos por uma parcela de críticos que se supõe autorizada a fazê-lo, fiel a uma tradição orientada pelo que se entendia como "obscurantismo", "clareza" e "nacionalismo", desde a metade do século XIX. Manuel Bandeira soa taxativo ao afirmar que a *Prosopopeia* "Nenhum valor literário apresenta, quer pelo conteúdo, mera sucessão de lisonjas bombásticas ao 'sublime Jorge' [...], quer pela forma, canhestro decalque das dicções camonianas".[14] Como ele pressupõe o menor quilate estético do "Barroco", esforça-se por subestimar autores e textos produzidos durante o Setecentos. Para ele, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica foi "um fraco poeta" que, na *Descrição da Ilha de Itaparica*, orientava-se "pelo sentimento nativista, que faz lembrar Botelho de Oliveira e sua *Ilha da Maré*".[15] Nas observações aligeiradas do poeta/crítico, persistem as concepções idealistas e anacrônicas de "originalidade" *versus* "plágio", que norteavam os autores de manuais literários desde o Oitocentos, no Brasil.

Enquanto vigorou o sistema colonial luso-brasileiro, até meados do século XVIII, éramos homens de origem (ou mentalidade) portuguesa, orientação católica e calcados nos privilégios aportados de além-mar. Vivia-se a oscilar entre os braços da Administração reinol, fincados nas vilas daqui, e os longos tentáculos do Império sediado em Lisboa, tudo em meio a uma aparelhadíssima e morosa burocracia. No que diz respeito ao Arcadismo, aprendemos superficialmente que ele também se poderia chamar Neoclassicismo, pois retomava os modelos greco-latinos da Antiguidade, considerados exemplares, e contava com um grupo de poetas mineiros "subversivos" antes

---

12 PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 26.

13 Por exemplo, nas instruções aos membros da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola recomendava que a "[...] [carta] *principal* seja [fosse] escrita uma vez e depois reescrita, com correções, 'fazendo de conta que todos a hão de ver'. Isto inscreve, explicitamente, no próprio ato da escrita da carta a consciência do seu efeito nos ânimos dos leitores virtuais" (Idem, p. 30).

14 BANDEIRA, Manuel, *Apresentação da poesia brasileira*, cit., p. 10.

15 Idem, p. 18.

do tempo, ora nomeados como nacionalistas, nativistas ou antilusitanos. Essa visão de homens ilustrados, e supostamente contrários aos desígnios da Coroa portuguesa, colabora no equívoco de que se sentissem assim e que procedessem exatamente desse modo; de que encarnassem o primeiro espírito de revolta "nacional" – o que os diferenciaria ideológica e esteticamente dos homens letrados que vieram antes. Esquece-se que, em sua maioria, esses homens eram ideólogos republicanos que mantinham escravos, mas versejavam sobre a liberdade; súditos reinóis que, pertencentes à elite e fiéis às convenções culturais e sociais, versavam sobre o amor; cidadãos de posses acostumados à cidade que representavam o penhasco, a amada idealizada (ou a donzela supostamente "pré-romântica"), a ovelha, a árvore, o cajado, o arado e a cabra. Procura-se explicar o bucolismo como cenário ideal para enquadrar uma linguagem mais "reta", "harmoniosa" e "singela", contrapondo-se o verso teoricamente "plano" ou "linear" dos árcades aos arabescos e borrões setecentistas. Isso tudo parcialmente explicado pelo fato de Portugal ainda não ter sido alvo das reformas radicais atribuídas a Sebastião José de Carvalho e Melo, braço direito do rei Dom José I (1750-1777). Ou seja, a linguagem predefinida como "cifrada", "difícil", "obscura", "artificial", "exagerada", "grandiloquente" e "datada" dos "barrocos" permitiria contrastá-la com a expressão dita "clara", "simples", "verdadeira" e "natural" dos árcades, conforme as conhecidas fórmulas irradiadas em diversos manuais – não exclusivamente os escolares. Um dos primeiros a relativizar essa concepção foi Afrânio Coutinho, ao recuar o emprego da palavra "Barroco":

> [...] o primeiro uso da palavra [Barroco] remonta a Motaigne (*Essais*, I, cap. 25), que a empregou ao lado de "baralipton", para ironizar a escolástica. Nos séculos XVI e XVII, o epíteto significava um modo de raciocínio que confundia o falso e o verdadeiro, uma argumentação estranha e viciosa, evasiva e fugidia, que subvertia as regras do pensamento. Originalmente, portanto, é negativo, pejorativo, sinônimo de bizarro, extravagante, artificial, ampuloso, monstruoso, visando a designar, menoscabando, a arte seiscentista, interpretada dessa maneira, como forma de decadência da arte renascentista ou clássica.[16]

**E**ssa fixação espaçotemporal e estilística do "Barroco brasileiro" – supostamente iniciado por uma obra a que quase todos se referem, mas que poucos conhecem (*Prosopopeia*)

---

16 COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 89.

– e o fato de os autores serem confrontados com os versos mais "fáceis" e menos "herméticos" dos poetas árcades (*Obras*) favoreceram a sedimentação de lugares-comuns disseminados na absoluta maioria dos materiais de cunho didático. Figuras relevantes de nossa intelectualidade se referiram a uma parcela dos escritores com indisfarçável reserva, destinando poucas linhas à sua produção em versos, frequentemente com o fito de descaracterizá-la e promover outros autores e correntes em seu lugar – especialmente os poetas adeptos da estética neoclássica.

Vulgaridade e discrição orientavam os manuais de poesia desde o século XVII. Em 1633, Manuel Pires de Almeida afirmava no seu *Poesia e pintura ou pintura e poesia* que a pintura "[...] deleita a doutos e ignorantes, o mesmo obra em ambos a poesia, porque os doutos se recreiam com a boa invenção e sua alegoria, e os ignorantes com as cadências do verso".[17] Cento e treze anos depois, o iluminado e oratoriano Luís Antônio Verney ressaltava a improcedência de se estudarem os autores do século XVII. Na sétima carta (dentre as dezesseis que compunham o *Verdadeiro método de estudar*), ele rechaçava o tratado de Baltasar Gracián, de 1642 (*Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*), e tratava a Poética em acordo com os preceitos da Antiguidade greco-latina, especialmente a "veracidade":[18] "[...] um conceito que não é justo, nem fundado sobre a natureza das coisas, não pode ser belo; porque o fundamento de todo conceito engenhoso, é a verdade".[19] Em 1850, Francisco Adolfo Varnhagen advertia os leitores quanto aos traços patológicos que contaminariam a poesia licenciosa de Gregório de Matos, em seu *Florilégio da poesia brasileira*, publicado em Lisboa. Tinha início uma autêntica sanha moralista em torno do "homem" Gregório, o que teria comprometido a qualidade de seus versos: "Como de Quevedo, o estilo [de Gregório] é cortado e desigual: a par de um belo conceito, traz Matos uma sandice, um disparate, ou uma indecência. Sua imaginação era talvez viva, mas descuidada".[20] Embora recendesse ao biografismo mais simplório, a tese de

---

17 MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 72.

18 "As categorias neoclássicas de 'verdade', 'racionalidade', 'naturalidade' e 'clareza' dessa crítica foram apropriadas nas histórias literárias do século XIX, que constituíram o cânone das literaturas nacionais em Portugal e no Brasil." HANSEN, João Adolfo. "Uma introdução". In: PÉCORA, A. (org.). *Poesia seiscentista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 24.

19 VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de estudar*. Valensa: Oficina de Antônio Balle, 1746, ,p. 219.

20 VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Organização de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946, tomo I, p. 23.

Varnhagen conquistou adeptos durante muito tempo. Confundia-se a pessoa com as personas poéticas que figurava decorosamente,[21] ou seja, em acordo com os temas, gêneros e estilos previamente escolhidos ao compor versos. Um século depois, quando "apresentava" a poesia brasileira a um público virtualmente maior, Manuel Bandeira decretou que: "[Gregório de Matos] Não foi um grande poeta, mas era uma personalidade forte, a primeira que assim se afirmava no Brasil, onde a sua posição corresponde proximamente à de Juan de Cavíades, no Peru". A depreciação de outros poetas era ainda mais evidente: "Ao lado dele mal se pode lembrar o nome de Manuel Botelho de Oliveira, autor de um medíocre poema descritivo intitulado *Ilha da Maré*, cujo único mérito está em inaugurar o louvor do país em nossa poesia".[22] Por sua vez, Antonio Candido se refere a Manuel Botelho de Oliveira como homem detentor de um "espírito devoto e cortesão" e "escritor de certo interesse, exemplo típico do falseamento a que chegou o espírito barroco nos seus aspectos menores, quando a argúcia virou pedantismo e a sutileza um mero exibicionismo, dando a impressão de que a palavra rodava em falso, à procura de nada".[23]

O que a crítica predecessora enxergou como exagero e deficiência em Botelho de Oliveira – resultado de uma poética contorcionista, artificial, falseada etc. – foi percebido por Ivan Teixeira como qualidade estética condizente com um homem atento às preceptivas poéticas em vigor no momento histórico em que viveu. Obedecendo ao decoro poético, os versos de *Música do parnaso* se inscreviam nos gêneros adequados aos temas de que o poeta tratava. Para o pesquisador, deveríamos entender a poesia: "[...] como evento cultural, que partilha de discursos sociais específicos, com normas próprias de invenção, de escritura e de circulação". Isso permitiria "recompor, ainda que parcialmente, o sistema de referências segundo o qual o artista escrevia, sem o que se torna difícil sustentar uma visão histórica do fenômeno poético".[24]

---

21 No século XV, o italiano Leon Battista Alberti reverberava um dos ensinamentos da Antiguidade: "É preciso [...] que todas as coisas tenham curso de acordo com a dignidade própria. Não seria conveniente vestir Vênus ou Minerva com um grosseiro manto de lã, como igualdade não o seria vestir Marte ou Júpiter com roupa de mulher" (ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 111).

22 BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*, cit., pp. 14-5.

23 CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas, 1997, p. 24.

24 TEIXEIRA, Ivan. "A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira". In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê, 2005, p. 12.

## BARROQUISMO?

Os manuais escolares também sugerem que determinadas formas de representação artística, encontradas na Europa e na Colônia Brasil durante os séculos XVII e XVIII, espraiaram-se em alguns gêneros literários. A poesia dita "Barroca" dialogava com as construções imponentes dos edifícios coloniais, em cornijas e colunas retorcidas das igrejas, nas pinturas sombrias dos palácios, a reforçar a vida dicotômica de padres e poetas, "cindidos" entre os prazeres mundanos e as consolações celestiais.[25] Provavelmente inspirados pelos tratados sobre história da arte de Heinrich Wölfflin[26] e de Aloïs Riegl,[27] o fato é que nesses manuais de literatura o "Barroco" se resume a breves listagens de características que visam a totalizar[28] as qualidades cardeais e supostos vícios do movimento, dentre os quais a reiterada noção de "Pictórico", "um dos conceitos mais importantes para a história da arte".[29] Apesar da relevância do termo, segundo o historiador, definir essa categoria interpretativa consistia em uma tarefa das mais simples: "Basta, primeiramente, dizer: 'pictórico' é aquilo que faz um quadro, o que, sem que seja preciso

---

25 Na *Introdução à literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho, lê-se que o "Barroco" seria uma "arte que exprime uma época de crise e luta, incerteza e instabilidade, inquietude e tormento, desequilíbrio e tensão, em que o homem deixou de ser o centro da Terra, e a Terra o centro do universo" (COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, cit., p. 120).

26 Refiro-me a: WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 3. ed. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996, e *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. 3ª reimp. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

27 "[...] o extraordinário que representa a arte barroca, nós não o compreendemos; ele não nos convence, ele nos parece contraditório, falso, e é por isso que o consideramos estranho. Na Antiguidade e na Renascença, o extraordinário nos comove; no Barroco ele nos inspira um sentimento de rejeição, de incômodo, como uma coisa obscura e desprazerosa." RIEGL, Aloïs. *L'origine de l'art baroque à Rome*. Tradução (para o francês) de Sibylle Muller. Paris: Klincksieck,1993, pp. 38-9.

28 Joaci Pereira Furtado observa que: "Uma interpretação é plausível tanto quanto evite pretensões totalizantes – ou melhor, avizinha-se da totalidade sem contudo esmagar na obra o espaço multifário para outras aproximações. Visto em sua condição peculiar, a partir da perspectiva não menos singular do leitor, o texto necessita ser re-conhecido [*sic*] primeiramente em sua temporalidade, distante do universo onde se concretiza a leitura extemporânea". *Uma república de leitores: história e memória na recepção das "*Cartas Chilenas*" (1845-1989)*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 31.

29 WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*, cit., p. 39.

acrescentar coisa alguma, oferece um modelo ao pintor".[30] Wölfflin reforçava o contraste do "Barroco" com a corrente estética que o precedera: "O estilo antigo pensava de modo linear, sendo a sua aspiração o belo movimento e a harmonia de linhas. O estilo pictórico pensa em massas: luz e sombra são seus elementos".[31] Quer dizer, a retidão se contrapunha à sinuosidade; a clareza à ambiguidade; a reta à aresta. As premissas em que Wölfflin se baseava nortearam boa parte dos capítulos sobre "literatura barroca brasileira". Veja-se o caso de Domício Proença Filho que, em *Estilos de época na literatura*, de 1967, reproduziu quase literalmente os preceitos do historiador alemão, ao construir tabelas comparativas[32] entre o Renascimento e o "Barroco":

A forma planificada da tabela induz ao esquematismo terminológico que aproxima o "Barroco" da caricatura artificial. O livro de Proença Filho não foi o primeiro, tampouco o último a abordar o período nesses termos e de modo tão sumário. Disposto esse esquema na página como matéria de forma e teor didático, alguns similares irradiaram-se em manuais de literatura, voltados não exclusivamente para o Ensino Médio. A cisão entre o estilo clássico e o setecentista, como sugeriam Wölfflin e Riegl, não cabe em fórmulas tão estreitas. A descontinuidade temporal vincula-se ao método idealizado e teleológico de resumir autores, obras e eventos (nem sempre correlacionados), desconsiderando a sobreposição de mentalidades e representações estéticas em um mesmo período histórico: "A morfologia lineariza os estilos artísticos como unidades consecutivas sobre o eixo de um contínuo temporal, 'clássico' antes, 'barroco' depois, não admitindo a coexistência historicamente observável de múltiplos estilos".[33]

A oposição entre "classicismo" e "barroquismo" também é levada em conta, quando se pesquisa o Arcadismo. Em 1959, Antonio Candido assinalara que "O Arcadismo é, pois, consciência da integração: de ajustamento a uma ordem natural, social e literária, decorrendo disso a estética da imitação, por meio da qual o espírito reproduz as formas naturais".[34] A seu turno, Afrânio Coutinho propunha-se a incorporar os portugueses (de Pero Vaz de Caminha em diante), uma vez que eles teriam produzido uma litera-

---

30 Idem, pp. 39-40.

31 Idem, p. 41.

32 PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura (através de textos comentados)*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1983, p. 142.

33 HANSEN, João Adolfo. "Barroco, neobarroco e outras ruínas". *Revista Floema*, n. 2, p. 17, 2006.

34 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 49.

| Renascimento | Barroco |
|---|---|
| 1. Linear – caracterização centrada em limites claros e precisos; | 1. Pictórica – caracterização desviada dos limites do objeto e centrada na acumulação de elementos; |
| 2. Composta em superfície – encadeamento de formas sobre um mesmo plano; | 2. Composta em profundidade – a percepção visual envolve os elementos mais próximos e os mais distantes; |
| 3. Partes coordenadas de igual valor; | 3. Partes subordinadas a um conjunto; |
| 4. Fechada – limitada em si mesma; | 4. Aberta – efeito completado pelo observador; |
| 5. Claridade absoluta. | 5. Claridade relativa. |

tura "no" Brasil, sujeita à influência da atmosfera local, resultando em uma produção híbrida. Se o "Barroco" não era considerado por Antonio Candido como um movimento brasileiro e de caráter sistêmico, provavelmente dadas as rasas condições culturais e a quase inexistente circulação de impressos à época de Gregório de Matos e Antônio Vieira, para Coutinho,[35] a corrente poderia ser compreendida como uma "evolução" do Classicismo – o que justificaria o caráter luso-brasileiro das obras, do ponto de vista cultural e social.[36] Repare-se que os termos "rebuscamento", "barroquismo" e similares são apresentados com sinal negativo em diversas *Histórias* da literatura brasileira. Porém, os antologistas sabem (ou deveriam sabê-lo) que o rótulo "Barroco" foi cunhado no final do século XIX e aplicado a um conjunto de obras de tempos distantes e características sobremodo distintas, sob o fórceps de um didatismo impreciso. Há que se propor outros recortes e categorias, tendo em vista uma maior aproximação com o contexto histórico e cultural em que as representações artísticas e textuais tiveram lugar. Como defende João Adolfo Hansen,

> O "barroco" nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois "barroco" é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada *positivamente*, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de "clássico" e "barroco" aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII. Antes de Wöllflin, em 1855, indiciando o crescente interesse pela noção, Jacob Burckhardt havia proposto que o *Barockstyl* era um "dialeto selvagem" da linguagem renascentista. Riegl falou de "tátil" e "visual".[37]

---

35 COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, cit.

36 Em 1970, Alfredo Bosi retomou a caracterização sugerida por Wölfflin e reiterou a comparação do movimento com o Arcadismo, em aparente prejuízo do primeiro: "O rebuscamento em abstrato é, sem dúvida, o lado estéril do Barroco e o seu estiolar-se em barroquismo. Contra essa deterioração do espírito criador iriam reagir em Portugal e Espanha, nos meados do século XVIII (e meio século antes, na Itália), os poetas árcades, já imbuídos de neoquinhentismo e do 'bom gosto' francês" (BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 32).

37 HANSEN, João Adolfo. "Barroco, neobarroco e outras ruínas". *Revista Floema*, cit., p. 16 (grifos do autor).

## ARCÁDIA

Os supostos "vícios" ou "defeitos", virtualmente encontráveis nos textos produzidos anteriormente ao período árcade, ajudaram a cristalizar a imagem do texto "barroco" como artigo local, mesmo porque produzido no Brasil, mas desprovido de "nativismo".[38] A isso se somaria a hipótese de soar hermético e ser de difícil compreensão, inclusive no ambiente universitário, em nossos dias.[39] Ainda topamos com estudiosos que condenam a escrita de poetas e prosadores do Seiscentos, recorrendo a rótulos pseudobiográficos e a etiquetas de matiz estilística. Esses rótulos não se limitam aos manuais editados no Brasil; mas foram reproduzidos em estudos de prestígio, a exemplo do opúsculo de Roger Bastide, *Études de Littérature Brésilienne*, publicado na França em 1954. As considerações do célebre professor francês, com longa passagem pela Universidade de São Paulo, reverberam o que se dizia sobre os poetas seiscentistas desde o final do século XIX, por aqui: "Acusou-se Gregório de Matos que ele foi, ainda em vida, um plagiador, e os críticos literários retomam essa crítica de tempos em tempos".[40]

Quando Heinrich Wölfflin e Aloïs Riegl foram eleitos como paradigmas de uma descrição generalista e estanque do "Barroco", aderiu-se aos pressupostos da Escola de

---

38 "O resgate desses prenúncios nativistas pela história literária compõe as expressões sucessivas e progressivas da natureza física e humana do país, fazendo da literatura um instrumento de formação da jovem nação. Nessa história, o *telos* nacionalista determina os critérios de definição do que seja o evento válido de ser representado e a qualidade estética positiva da arte que o representa, fazendo selecionar aqui e ali, nas obras coloniais, exemplos do ideal pré-formado pela retrospecção do intérprete, que transforma os autores coloniais 'barrocos' em protonacionalistas." HANSEN, João Adolfo. "Uma introdução". In: PÉCORA, Alcir (org.). *Poesia seiscentista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo*, cit., p. 25.

39 Ao descrever as academias literárias que surgiram no primeiro quarto do século XVIII, Alexei Bueno sugere que: "A poesia criada nessas agremiações, algumas poucas vezes brilhante, em muitas ocasiões rasteira até o ridículo, usando e abusando de todos os recursos possíveis do barroco em decadência, como poemas tetra ou pentalíngues, cantões, poemas diacrósticos ou até mesmo tetracrósticos, labirintos, ecos, versos com consoantes interrompidas, fora um grande arsenal de recursos visuais que humilharia muitos dos nossos poetas concretos, chegou até nós parte em antologias editadas na Metrópole, parte em diversos códices manuscritos. É, no geral, poesia morta e enterrada, último fruto de um artificialismo que em breve seria vencido por outro, tão ou mais falso, o Arcadismo" (BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007, p. 35).

40 BASTIDE, Roger. *Études de Littérature Brésilienne* – Institut des Hautes Études de L'Amérique Latine. Sorbone: Paris, 1954, p. 3.

Viena, que se centrava nos estudos a respeito da "visibilidade" em detrimento da análise dos procedimentos artísticos, com base na "teoria da visibilidade pura [que] deu origem a [...] Escola de Viena".[41] Dentre o rol de elementos minimalistas e redutores, que oferecem uma espécie de metonímia da arte "barroca", destaca-se o adjetivo "pictórico", encontrável em numerosos manuais de literatura, voltados tanto para o Ensino Médio quanto para o superior. Em *Conceitos fundamentais da história da arte*, Heirinch Wölfflin supunha que: "podemos estabelecer assim a diferença entre os dois estilos: a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos".[42] Nas notas para um curso sobre História da Arte, publicado em 1907, Aloïs Riegl afirmava que: "O período da Contrarreforma severa não foi favorável à arte figurativa".[43] O conflito interior só deve ser revelado materialmente, e não através da forma psíquica das figuras humanas. Desde que elas apareceram, falta-lhes a profundidade espiritual de Michelangelo.[44]

Quando os historiadores tentam conceituar, descrever e delimitar o Arcadismo brasileiro, costumam não mencionar o qualificador em questão ("pictórico"), a despeito de defenderem, com aparente convicção, a tese de que os poetas ilustrados do período cumpriam rigorosamente as lições de Horácio, autor da *Arte poética*. Eis um fenômeno curioso, já que o método de Horácio[45] consistia em aproximar a composição poética da

---

41 BARROS, José D'Assunção. "Heinrich Wöllflin e sua contribuição para a teoria da visibilidade pura". *Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET*, n. VI, p. 67, 2011.

42 WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*, cit., p. 27.

43 Em *Da pintura antiga*, Francisco de Holanda assim definia a pintura: "É esta arte copioso tesouro de infinitas imagens e figuras elegantes, o qual não se poderá nunca acabar nem diminuir. É honor das artes, e uma mostra do interior do homem, semelhante à delicadeza da alma, e não à do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas, e espelho em que reverbera e se vê a obra do mundo. É história de todo o tempo. É mantimento e pasto do entendimento e recreação do grão cuidado. É verdadeiro fingimento e arrazoado. É alma do espírito e da mente. É corpo da memória" (*Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984a, pp. 20-1).

44 RIEGL, Aloïs. *L'origine de l'art baroque à Rome*, cit., p. 159.

45 Plutarco "achava que fora Simônides o primeiro a comparar os métodos da poesia com os da pintura, tendo sua teoria sido posteriormente resumida por Horácio na célebre frase *ut pictura poesis*. Plutarco diz que 'Simônides chamava a pintura de poesia silenciosa e a poesia, de pintura que fala, pois as ações são pintadas enquanto ocorrem, já as palavras as descrevem depois de terem acontecido'". (YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 48).

pintura de um quadro, prevendo a eleição de um tema, a obediência à sua proporção e medidas, bem como a adequação de suas partes em função de um gênero escolhido, sem perder de vista determinado público a que a obra (fruto de rascunho e desenho) se destinasse: "Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que aguentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência nem lúcida ordenação".[46] De acordo com o tratadista romano, era justamente o apelo à imagem[47] que permitia as analogias (não a equivalência) entre uma arte e outra. Portanto, aceita a hipótese de que os árcades luso-brasileiros tinham os preceitos horacianos em alta conta, não há sentido em desprezar o forte apelo imagético sugerido pelos versos de Cláudio, Basílio, Durão, Tomás, Alvarenga etc., como se a categoria "pictórico" estivesse unicamente reservada à estética "predecessora", atrelada ao caráter "alegórico" do texto "Barroco".

A questão se complica ao consideramos que, muito antes dos árcades, Bento Teixeira e Manuel Botelho de Oliveira seguiram fielmente as preceptivas de Horácio. Em 1999, José Aderaldo Castello entrevia "[...] na obra de Bento Teixeira – o poemeto *Prosopopeia* (1601) – uma referência à *Arte poética* de Horácio e crítica ao estilo mitológico, não obstante a tentativa que ele mesmo fez de transplantação do universo mitológico para a paisagem americana".[48] O historiador relativizava a costumeira distinção radical entre uma estética e outra. Afinal, vale para a poesia em geral a hipótese horaciana de que "As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca que, quando apresentadas à fidelidade dos

---

46 HORÁCIO. *Arte poética*. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 56. No século XVIII, Denis Diderot assegurava: "Sem sombra de dúvida, um pintor mostra-se em sua obra tanto ou mais que um escritor na sua". (*Ensaios sobre a pintura*. 2. ed. Tradução: Enid Abreu. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 39).

47 Memória e imagem estavam interligadas desde a Antiguidade e eram decisivas no ofício de escrever e pintar. No século XVI, o português Francisco de Holanda defendia que "se pudera ser estar o mesmo desenhador só, sem ninguém, e ter na fantasia e memória a pessoa que há-de por em obra e pintar, crede que muito melhor seria que tê-la diante dos olhos visíveis se a visse com os invisíveis, quanto mais estar contentando a quantos indiscretos há numa corte e tê-los todos presentes" (HOLANDA, Francisco de. *Do tirar polo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984b, p. 18).

48 CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 72-3.

olhos, o espectador mesmo as testemunha".[49] Parece não haver dúvida de que os poetas seiscentistas seguiam com rigor os preceitos de poética que circulavam em manuais, nas cortes e salões de gente poderosa e abastada. Veja-se esse relevante exemplo. Ao resgatar o *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica et fabulosa collata cum vera, honesta e sacra*, escrito em 1595 pelo jesuíta Antonio Possevino, Hansen percebe que o padre italiano reiterava os ensinamentos de Horácio:

> Possevino afirma que a poesia, arte de imitação como a pintura, é *imagem*: assim como o pincel imita os *topoi* narrativos das *ecfrases* de autoridades, também a pena deve imitar o pincel, produzindo metáforas visualizantes de efeitos maravilhosos, simultaneamente adequados à utilidade e ao prazer. Lembra, neste sentido, que os gregos chamavam de *graphein* o verbo relativo à faculdade do desenho, significando com ele tanto o figurado pela mão na forma de letras e linhas, quanto o expresso pela voz em palavras. Possevino entende "desenho" como o resultado exterior do *desenho interno* ou *conceito*.[50]

**E**m obediência aos preceitos encontrados nesses e em diversos outros tratados, redigidos antes e durante o Setecentos, subentende-se que os letrados daquele tempo produziam versos a partir de preceptivas, dando continuidade ao que já acontecia com os poetas "barrocos". Aceita a concepção de que se tratava de uma grafia de caráter imagético, há que se considerar que ela não se restringiria a um movimento em particular, visto que também estava no horizonte cultural dos poetas árcades, cultivadores de Horácio. A caracterização do estilo pictórico não é tão simples, como pretendem alguns manuais de literatura brasileira:

> O estilo linear é um estilo da discriminação visualizada plasticamente. O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. Representação e objeto são, por assim dizer, idênticos. Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa

---

49 HORÁCIO. *Arte poética*, cit., p. 60.
50 HANSEN, João Adolfo. "Ut pictura poesis" e verossimilhança. *Revista de Crítica Literária Latino-Americana*, cit., p. 179 (grifos do autor).

> maneira, do objeto tal como ele é. Para este estilo, já não existe o contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas.[51]

**A** discussão em torno dos usos do "pictórico" pelos manuais brasileiros de literatura, poderia ir muito longe. Embora "pictórico" seja termo corrente em nosso vocabulário, ele parece ter ficado adstrito à descrição reducionista daquele "problemático" movimento, em contraposição à "linearidade" dos clássicos e à "clareza" dos árcades; em oposição aos "ângulos retos" dos clássicos e ao "bucolismo" singelo dos árcades; em contraste com o modo temperado dos clássicos e com a linguagem mais "sóbria" e "econômica" dos árcades etc. O problema não se restringe à nomenclatura, mas ao método que acompanha o uso anacrônico de rótulos. Ao adotar a terminologia de Wölfflin e Riegl para caracterizar o chamado "Barroco" brasileiro, o vocábulo "Pictórico" foi alçado de adjetivo a categoria estética, e passou a reforçar a afixação de todos os gêneros textuais que se produziram entre 1601 e 1768 – cartas, poemas, sermões, tratados e congêneres – como manifestações "artificiais" e "frias", provenientes de uma mesma e opaca forja discursiva. Ressalvados os fatores, condicionantes históricos e aspectos culturais de cada tempo, o elemento pictórico também preside a descrição da paisagem e dos índios na *Carta* de Caminha; figura os versos em tupi de José de Anchieta e enforma os sermões alegóricos de Vieira. Condensa-se nos retratos satíricos feitos por Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga (*Cartas chilenas*); persiste nas descrições de heróis – tão ou mais "artificiais" – a protagonizar os poemas épicos de Santa Rita Durão e Basílio da Gama.

---

**Jean Pierre Chauvin** é Professor de Cultura e Literatura Brasileira no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

51 WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*, cit., pp. 28-9.

# JABUTICABA LITERÁRIA: PARNASIANISMO BRASILEIRO, CRÍTICA LITERÁRIA E "ARTE PELA ARTE"

Emmanuel Santiago

**RESUMO:** Os modernistas de 1922 estabeleceram uma série de lugares-comuns sobre a poesia parnasiana brasileira que até hoje orientam grande parte de nossa crítica literária, instaurando uma perspectiva desfavorável. Dentre esses lugares-comuns, está a ideia de uma subordinação estrita do parnasianismo brasileiro à doutrina da "arte pela arte", concebida num contexto sociocultural muito diverso do que existia no Brasil da época. Portanto, é necessário investigar a maneira como nossa poesia parnasiana elaborou o esteticismo de seu modelo francês, adequando-o às circunstâncias específicas das quais ela fazia parte.

**Palavras-chave:** Olavo Bilac; Parnasianismo brasileiro; Poesia brasileira do século XIX; Crítica literária brasileira; Arte pela arte.

***ABSTRACT:*** *The modernists of 1922 have established a series of commonplaces about Brazilian Parnassian Poetry that so far guide much of our literary criticism, instituting an unfavorable perspective. Among those commonplaces is the idea of a strict subordination of Brazilian Parnassianism to the doctrine of "art for art's sake", which is conceived in a socio-cultural context very different from what existed in Brazil at that time. It is therefore necessary to investigate the way in which our Parnassian poetry has developed the aestheticism of its French model, adapting it to the specific circumstances of which it was part.*

***KEYWORDS:*** *Olavo Bilac; Brazilian Parnassianism; Brazilian poetry of the 19th century; Brazilian literary criticism; art for art's sake.*

## PARNASIANISMO É COISA NOSSA

Em 2017, a Semana de Arte Moderna completa 95 anos. É um bom momento para levar a cabo uma revisão do lugar atribuído ao parnasianismo brasileiro em nossas letras. Em seus momentos mais combativos, na chamada "fase heroica", o modernismo cunhou lugares-comuns que, ainda hoje, medeiam o contato que o público tem com a poesia parnasiana, definindo os critérios utilizados na criação de antologias e na maneira como os poetas de tal escola literária são apresentados nos materiais didáticos; lugares-comuns, esses, que sobrevivem como difuso consenso na crítica literária.

Pode-se dizer que, em grande medida, o parnasianismo ainda é lido como antípoda do modernismo, sob um viés teleológico. Didaticamente falando, há duas proposições acerca do movimento modernista que funcionam como critérios valorativos aplicados retroativamente à poesia parnasiana: a) O modernismo significou o momento de remate do processo de formação de uma literatura genuinamente brasileira, apontando para uma superação do problema da dependência cultural em relação aos países europeus; b) O modernismo representou uma atualização de nossa literatura frente ao desenvolvimento técnico e formal das produções mais avançadas de seu tempo, no contexto das vanguardas estéticas do começo do século XX. Assim, a poesia parnasiana brasileira é compreendida tanto como pura macaqueação de sua matriz francesa, quanto como uma poética já anacrônica em seu tempo, que nada de interessante traria ao leitor contemporâneo. Embora tais juízos não sejam completamente destituídos de poder explicativo, eles demonstram uma tendência de se medir o verso parnasiano pela régua modernista.

Mais recentemente, Ivan Teixeira alertou-nos para os equívocos desse tipo de leitura. Em primeiro lugar, destacou que a visão legada pelos modernistas sobre a poesia parnasiana precisa ser entendida levando-se em conta as especificidades do gênero textual no qual ela se constituiu: o manifesto, cujo tom polêmico é a regra. A retórica beligerante do modernismo contra o parnasianismo, mais do que uma constatação empírica do baixo valor das obras deste ou uma avaliação fundamentada em princípios sólidos, consistia num aspecto formal inerente ao tipo de texto em que ela se dava. Ao desconsiderar tal aspecto, a crítica posterior teria herdado uma imagem distorcida da poesia parnasiana e de suas relações com o modernismo.[1] Em segundo lugar, Teixeira

1 TEIXEIRA, Ivan. "Em defesa da poesia (bilaquiana)". In: BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. XIII.

chama a atenção para a necessidade de se considerar o parnasianismo segundo os valores estéticos que lhe eram próprios e não com base naqueles que a estética modernista estabeleceu. O crítico diz:

> Há uma especificidade bilaquiana, que parece ser o compromisso da poesia com a retórica, numa dimensão neoclássica. Nesse sentido, o Parnasianismo pode ser visto como a última encarnação coesa da mentalidade aristotélica, ainda que esgarçada pelas múltiplas sugestões dos novos tempos. [...]
>
> [...] Surpreendentemente, Bilac ainda hoje é atacado sob o pretexto de previsibilidade construtiva ante a suposta imprevisibilidade da criação pós-moderna [...]. *Bilac deve ser lido como um poeta declaradamente clássico*. Formou-se pelas poéticas do século XVIII, que entendiam a poesia como usuária dos lugares-comuns da retórica antiga, aos quais ele adicionou algo da sensibilidade romântica.[2]

**T**alvez seja o momento de recolocar o parnasianismo no mapa dos estudos literários brasileiros, buscando uma descrição mais justa de seu lugar em nossa literatura, uma vez que, observado de perto, ele se revela um fenômeno quase exclusivamente nosso, excetuando-se o caso francês. No Brasil, conheceu duração bem maior, ao passo que, na França, foi rapidamente suplantado pelo simbolismo. Nas palavras de Otto Maria Carpeaux: "[...] o Neoparnasianismo é fenômeno particular da literatura brasileira. Aqui e só aqui fracassou o Simbolismo; e por isso o movimento poético precedente sobreviveu, quando já estava extinto em toda parte do mundo".[3] De fato, se levarmos em conta *Sonetos e rimas* (1880), de Luís Guimarães, como o primeiro livro categoricamente parnasiano publicado no Brasil, e se escolhermos a Semana de Arte Moderna de 1922 como marco simbólico do fim da hegemonia do parnasianismo, chegamos a um período de 42 anos. Em termos de comparação, pense-se que tivemos quarenta anos desde a publicação de *Suspiros poéticos e saudades* (1838), de Gonçalves de Magalhães, até a Batalha do Parnaso em 1878, na qual o romantismo fora atacado nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* por jovens ligados a novas tendências poéticas. Além disso,

2 Idem, p. XILX-L, grifo meu.

3 CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1951, p. 197.

como salientam J. Aderaldo Castello e Antonio Candido, em nenhum outro lugar do mundo o parnasianismo francês criou escola.[4] Em Portugal, por exemplo, teria havido, segundo Duarte de Montalegre, apenas um escritor "estruturalmente parnasiano": Gonçalves Crespo, que, coincidentemente ou não, era natural do Brasil.[5]

Assim, em vez de considerar o parnasianismo como uma intrusão alienígena em nossa história literária, deveríamos encará-lo como um produto orgânico de nossas circunstâncias socioculturais, que encontraram no modelo estrangeiro um meio adequado de se manifestarem. É o que sugere, em outros termos, José Osório de Oliveira em sua *Breve história de literatura brasileira* (1939):

> [O parnasianismo], mesmo com todos os recursos à velha Grécia, como toda a inspiração mediterrânea, traduziu qualquer coisa da maneira de ser dos brasileiros. Digamos que certa feição da psique brasileira encontrou na poesia parnasiana o seu meio de expressão, e que, por isso, ao adotar o modelo estranho, nacionalizou-o.[6]

**A**té hoje, não foram devidamente esclarecidos os motivos que levaram o parnasianismo a assumir, entre nós, tamanhos prestígio e longevidade, assim como suas particularidades em relação ao modelo francês.

## UM FORMALISMO EMPENHADO?

**U**m dos lugares-comuns sobre o parnasianismo brasileiro, estabelecido desde a ascensão do movimento modernista, é a filiação automática daquele à doutrina estética conhecida pelo lema *l'art pour l'art*. Na carta aberta que, em 1925, Mário de Andrade endereçou a Alberto de Oliveira, publicada na *Revista do Brasil*, lemos:

---

4 CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: do romantismo ao simbolismo: do romantismo ao simbolismo*. 5 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974, p. 101.

5 MONTALEGRE, Duarte de. *Ensaio sobre o parnasianismo brasileiro*. Coimbra: Coimbra Ed., 1945, pp. 12-3.

6 OLIVEIRA, José Osório de. *História breve da literatura brasileira*. Edição revista e aumentada. São Paulo: Martins Fontes, 1939, p. 112.

> Nosso Romantismo foi justo apesar de atrasado porque refletia uma comoção universal e não a comoção particular dum país emboaba. E teve embora idealista e errada uma função brasileira. Foi arte tradicional, foi arte interessada, primitiva. Por isso eu afirmo que foi brasileiro. Andaram vivendo, sentindo. A obra que deixaram é de função social, religiosa, sexual, nacional. E só pode ser assim a arte dum País que principia. Arte pura, desinteressada, arte artística é fenômeno de apogeu, de decadência. [...]. Num [sic] terra nova a arte tem de ser interessada sinão é falsa e nham-pam. [...]. Nunca teve arte desinteressada e formal nos povos que principiavam. E os senhores agora se preocupando com rimas e hemistíquios sem Brasil! E sem amor! E muitas vezes sem nada![7]

**T**al detração de Mário de Andrade contra nossos parnasianos (um lugar-comum já corrente à época) perpetuou-se século adentro, constituindo-se como premissa tácita da apreciação crítica do parnasianismo brasileiro que, vez e outra, vem à tona com nitidez de contornos, como se verifica nesta passagem de Massaud Moisés:

> Assim terminava um dos mais esfuziantes reinados da poesia brasileira [o de Olavo Bilac], assinalado por um esteticismo não raro paralisante, fruto de uma compreensão rígida do código literário e da ausência de preocupação ética. Contraditoriamente, a poesia bilaquiana desejava alcançar universalidade e perenidade por meio da forma preciosa e do sentimento sublime, e frequentes vezes se precipitou no inconsequente, como se destinada apenas a entreter o leitor: *movere* sem *docere*.[8]

**C**ontudo, um exame mais detido das condições em que se desenvolveu o parnasianismo entre nós mostra que uma revisão se faz necessária a respeito do suposto caráter "desinteressado" dessa poesia.

> Como se sabe, a doutrina da arte pela arte foi sintetizada no prefácio de Théophile Gautier para seu romance *Mademoiselle de Maupin* (1834), em que o autor defende um compromisso exclusivo da arte com o belo, eximindo a literatura de qualquer obrigação

---

7 ANDRADE, Mário de. "Carta aberta a Alberto de Oliveira". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 23, pp. 97-8, 1981.

8 MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira, volume II: do Realismo à Belle Époque*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 2016, p. 268.

utilitária, como a edificação moral dos leitores (pressuposto muito arraigado no meio literário do período).[9] Tal proposição, que a princípio visava a salvaguardar o romance dos previsíveis ataques por seu teor imoral, acabou se convertendo numa ruptura tanto com os valores da sociedade burguesa (como o moralismo e o utilitarismo) quanto com o engajamento político que levava muitos realistas à condenação desses mesmos valores. No caso do parnasianismo francês, que se erigiu sobre as bases da arte pela arte, isso significou uma radical negação do mundo moderno, resultando numa fuga para o passado idealizado das referências classicistas.

**N**o Brasil, o abstencionismo inerente à doutrina da arte pela arte também se fez sentir, tanto que o período inicial do soneto "A um poeta" de Olavo Bilac – "Longe do estéril turbilhão da rua,/ Beneditino escreve [...]" – fixou-se em nosso imaginário como o grande emblema do desprezo do parnasianismo pelas questões sociais. Contudo, é discutível atribuir a nossos poetas parnasianos o rótulo de "bovarismo", expressão então utilizada para designar aqueles indivíduos que se alheavam da realidade para se refugiarem num mundo fantasioso de requinte e sofisticação. De uns tempos para cá, a abertura de uma nova seara crítica tem demonstrado como é limitada essa percepção do parnasianismo. Com o resgate feito por Antonio Dimas da atuação de Olavo Bilac na imprensa, sobretudo de suas crônicas, foi possível constatar o quanto o autor de "Ora (direis) ouvir estrelas..." esteve envolvido com o projeto conservador de modernização da sociedade brasileira no começo do século XX (a chamada Regeneração) como porta-voz da ideologia oficial.[10]

Nos primeiros anos do século XX, o governo federal esforçava-se em mobilizar as elites em torno de um projeto modernizador do país, que teve a reforma urbanística da cidade do Rio de Janeiro (apelidada de "Bota-Abaixo" pela imprensa) como seu principal feito. Sob o comando de Francisco Pereira Passos – prefeito da cidade entre 1902 e 1906 –, o centro do Rio foi remodelado, derrubando-se os antigos casarões coloniais, que se haviam tornado cortiços. O traçado sinuoso das ruas da região central, com suas vielas apertadas, deu lugar a um desenho urbanístico que viabilizava o transporte de mercadorias, tendo em vista o acesso ao porto e à malha ferroviária.

---

9 GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Charpentier et Cie, 1876.
10 DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Edusp e Editora da Unicamp, 2006, 3 vols.

Com isso, procurava-se também melhorar as condições sanitárias da capital, varrida de tempos em tempos por epidemias letais. Era necessário garantir a entrada do Brasil no universo da modernidade burguesa, e uma capital federal renovada não apenas garantia um fluxo mais eficiente de mercadorias, como também servia de vitrine ao capital internacional.[11] Dessa maneira, o Brasil atingia o ápice de sua *Belle* époque, procurando se modernizar sem, no entanto, modificar significativamente sua estrutura econômico-social.

Seguindo a seara aberta por Dimas, Alvaro Santos Simões Junior, em seu estudo da poesia satírica de Bilac, demonstra que, enquanto nas crônicas o autor louvava os esforços de remodelamento urbano e alertava para a necessidade de melhoraria das condições sanitárias do Rio de Janeiro (mesmo que às expensas da população mais pobre), em sua sátira ele arremetia contra os elementos "atrasados" de nossa sociedade, aqueles que escapavam ao modelo civilizacional burguês.[12]

Além dessa produção jornalística, deve-se considerar a incursão de nossos poetas parnasianos pela literatura infantil. Da pena de Bilac, saíram *Contos pátrios* (de 1904, em parceria com Coelho Neto), *Poesias infantis* (do mesmo ano) e *Através do Brasil* (de 1910, em parceria com Manuel Bonfim); Júlia Lopes de Almeida publicou *Contos infantis* (com Adelina Lopes Vieira, em 1886), *Histórias da nossa terra* (1907) e *Era uma vez* (1917); já Francisca Júlia contribuiu com *Alma infantil* (escrito em parceria com seu irmão, Júlio da Silva, e publicado em 1912).[13] Lajolo e Zilberman identificam nessa produção voltada às crianças um compromisso com o projeto ideológico da República, dentro do qual os escritores assumiam a função de propagadores dos valores civilizacionais que formariam o futuro cidadão ideal.[14]

Após a Proclamação da República, houve um período de instabilidade política e econômica. Por um lado, o novo regime tinha de lidar com levantes e com focos de resistência monarquista; por outro, uma política econômica baseada no estímulo ao cré-

—

11 Cf. BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

12 SIMÕES-JR., Alvaro Santos. *A sátira do Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

13 Cf. LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: História & histórias*. 6 ed. São Paulo: Ática, 2007, pp. 27-8.

14 Ibidem.

dito levou o país a uma grave crise inflacionária, o Encilhamento, que estimulou a febre especulativa e o investimento irresponsável de recursos financeiros. Um novo arranjo político era necessário para estabilizar a situação sem alterar drasticamente as estruturas econômicas e sociais. O poder passaria da mão dos militares à dos civis, dando início à chamada "política dos governadores", na qual o poder executivo federal barganhava com as oligarquias estaduais como forma de obter apoio no Legislativo. Em contrapartida, aprovavam-se medidas em benefício dos grupos econômicos representados por essas oligarquias, como os cafeicultores.

Esse processo de acomodação das forças políticas e econômicas em torno do novo regime resultou num arranjo político conservador que ficou conhecido como República dos Conselheiros. A necessidade de preservar o acesso ao crédito internacional e atrair investimentos estrangeiros fez com que o governo adotasse medidas de austeridade fiscal e criasse uma estrutura política de coalizão, procurando transmitir uma imagem de credibilidade. Ao mesmo tempo que monarquistas aderiam ao novo regime, passando a ocupar cargos importantes da administração estatal, os republicanos históricos abandonavam suas convicções mais radicais, deixando para trás os revolucionários renitentes.[15] As palavras de ordem eram o pragmatismo e a formação de um aparelho burocrático técnico e eficiente, impermeável a disputas políticas. Na prática, o que houve foi uma cooptação de forças que dirimiu a oposição organizada.[16] Em tal contexto, o homem de letras deixava de ser porta-voz de anseios reformistas, como fora nas décadas anteriores, e passava por um processo de "absorção nos quadros ideológicos do poder constituído", nas palavras de Luís Augusto Fischer,[17] tornando-se um agente difusor da ideologia das classes dirigentes.

Tendo em vista esse panorama, torna-se mais compreensível o fato de que a musa formalista de Olavo Bilac tenha se prestado tantas vezes à exaltação das virtudes cívicas, mesmo em sua produção "séria" e direcionada ao público adulto. Na segunda edição de *Poesias* (1902),[18] por exemplo, Bilac incluiu seu poema épico "O caçador de esmeral-

---

15 SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: tensões culturais e criação cultural na Primeira República*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 64.

16 Idem, p. 69.

17 FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre a ressonância e a dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 93.

18 BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Organização e seleção Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

das", em que o bandeirante Fernão Dias figura como herói. Em seu último livro, *Tarde* (1919), há sonetos voltados a eventos e vultos da história do Brasil, sempre conformes à narrativa historiográfica oficial. Pouparei meus leitores de terem de ler, pela enésima vez, o poema "Língua portuguesa"; fiquemos com "Anchieta":

Cavaleiro da mística aventura,
Herói cristão! nas provações atrozes
Sonhas, casando a tua voz às vozes
Dos ventos e dos rios na espessura:

Entrando as brenhas, teu amor procura
Os índios, ora filhos, ora algozes,
Aves pela inocência, e onças ferozes
Pela bruteza, na floresta escura.

Semeador de esperanças e quimeras,
Bandeirante de "entradas" mais suaves,
Nos espinhos a carne dilaceras:

E, porque as almas e os sertões desbraves,
Cantas: Orfeu humanizando as feras,
São Francisco de Assis pregando às aves…

**O** soneto forma conjunto com os três que o antecedem ("Pátria", "Língua portuguesa", "Música brasileira"), evidenciando um afã nacionalista. Padre Anchieta, como sobejamente sabido, é figura de destaque em nosso processo de colonização e teve um papel fundamental na empresa de evangelização dos indígenas. Em seu contexto, Anchieta representou um importante vetor de difusão dos valores católicos/europeus na colônia portuguesa nas Américas. No soneto,[19] vemo-lo pregando, como uma força

19 Não faço uma análise mais exaustiva do soneto, pois é mais fácil remeter o leitor à leitura de Marisa Lajolo, que destaca o constante deslocamento das figuras do poema entre os polos da natureza e da civilização. Cf. LAJOLO, Marisa. "Anchietabilac: Bilac lê Anchieta que escreve o Brasil". *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/mlajolo1.html>. Visualizado em: 20 fev. 2017.

da natureza, aos índios de dúbia moralidade, que ora se comportam como filhos, ora como algozes; ora como aves pacíficas, ora como feras. Um aspecto interessante a ser destacado é sua comparação com os bandeirantes, que, de acordo com a historiografia oficial de então, eram responsáveis pelo alargamento dos limites do território brasileiro e, consequentemente, por sua grandeza. Contudo, as "entradas" de Anchieta pelo sertão são consideradas "mais suaves", pois destituídas do belicismo e dos objetivos econômicos que guiavam aqueles. Mais do que isso: o clérigo é um desbravador de almas, não apenas de sertões, logo, é responsável por alargar os limites do domínio europeu também no âmbito da cultura, da ideologia, convertendo os indígenas à religião de seus conquistadores.

É possível estabelecer um paralelo entre a imagem de Anchieta no soneto de Bilac e o espírito de missão de nossos escritores da *Belle* époque, considerados difusores de valores civilizacionais num país marcado pelo estigma do analfabetismo e da indigência cultural; "Orfeu humanizando as feras" – homens de letras civilizando os brutos, a população ignara. Nesse sentido, até mesmo a erudição de almanaque dos poemas parnasianos pode ser entendida como uma tentativa de incorporar o sertão da alma do brasileiro ao império resplandecente da civilização ocidental/europeia, construída sobre o legado da cultura greco-latina. Contudo, o que nos interessa especificamente é esse viés nacionalista, no qual localismo e cosmopolitismo recebem uma nova e inesperada síntese; esse sentimento de que há uma nação a se construir, o que passa pela adaptação das circunstâncias locais ao modelo da modernidade europeia, sem perder de vista o que nossas especificidades históricas e culturais têm a contribuir com a grande pátria espiritual do Ocidente (o que é a tônica dos sonetos "Língua portuguesa" e "Música brasileira"). É um achado e tanto, o de Bilac: encontrar em Anchieta uma correspondência com a situação do intelectual de seu tempo no Brasil. Estaríamos, portanto, diante de uma espécie abastardada de formalismo, comprometida com um projeto conservador nacionalista e que cumpre funções ideológicas muito bem definidas no campo do poder.

## ENTRE O DEVER CÍVICO E A VIDA MUNDANA

**R**esta saber por que o parnasianismo se converteu, no Brasil, num formalismo neutro, destituído da crítica à sociedade contemporânea que se verifica em seu modelo francês e passível, inclusive, de fazer circular a ideologia oficial. Qual é o caminho que nos leva

da “Profissão de fé” bilaquiana, que sintetiza os princípios estéticos do parnasianismo brasileiro, ao “Hino à Bandeira”?

Pierre Bourdieu relaciona o surgimento da doutrina da arte pela arte à emergência do campo literário em meados do século XIX na Europa. Campo literário é um sistema de relações e posições dentro do qual os escritores atuam de maneira autônoma, ou seja: sem uma subordinação direta às forças existentes no campo econômico e no do poder. O que teríamos, no caso, é uma “subordinação estrutural”, exercida indiretamente por duas instâncias mediadoras: o mercado editorial e as formas de sociabilidade que integram os autores a sua classe de origem e criam vínculos de solidariedade social.[20] Num campo literário plenamente constituído, as posições de destaque estão reservadas àqueles que melhor conseguem se manter independentes de tais instâncias, mesmo que ao custo da própria subsistência.[21] Com isso, estabelecem-se no campo regras próprias de funcionamento, diversas das que regem outros espaços da vida social. Na sociedade francesa de meados do século XIX, o campo literário limitava-se entre duas posições extremas: de um lado, a chamada “arte burguesa”, que procurava agradar ao gosto do público em geral, atendendo a suas expectativas estéticas e confirmando sua visão de mundo; do outro, “a arte social”, que, se negava os valores burgueses, fazia-o em nome de compromissos extraestéticos, de natureza política. Ao centro, entre um e outro, numa atitude de “dupla ruptura”, estavam os partidários da arte pela arte.[22] Vê-se, portanto, que uma das condições de existência da “arte pura” era sua contraposição à arte burguesa. Ora, aqui no Brasil, nas últimas décadas do século XIX, estávamos em circunstâncias muito distintas: tratava-se, em nosso caso, justamente de inventar uma arte burguesa ou algo que o valesse.

O recenseamento geral iniciado em 1872 e publicado em 1876 dava conta de que 15,7% da população brasileira era alfabetizada; os dados de 1890 eram ainda mais desanimadores: apenas 14,8% dos brasileiros saberiam ler e escrever.[23] Como consequência, o autor brasileiro escrevia para um público muito restrito. Mais ou menos na passa-

---

20 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996, pp. 70-1.

21 Idem, pp. 82-3.

22 Idem, pp. 92-3.

23 GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004, p. 66.

gem da década de 1880 para a de 1890, as condições precárias de nosso meio literário começavam a dar sinais de melhora, ao menos nos principais centros urbanos, como o Rio de Janeiro. Em 1872, a porcentagem de pessoas alfabetizadas na capital federal era de 35,2%, número que subiria para 50,8% em 1890,[24] formando um bom contingente de potenciais leitores. Hélio de Seixas Guimarães aponta que, a partir de 1870, assiste-se a um processo de "regularização da produção editorial no Brasil".[25] Por volta do final do século XIX e início do XX, nosso mercado editorial contava com meia dúzia de importantes casas editoriais.[26]

O surgimento do público consumidor possibilitou que a literatura se institucionalizasse na vida social do brasileiro das classes instruídas. Até então, nossos homens de letras escreviam basicamente para seus pares. Antonio Candido – considerando a inserção social da atividade literária na cidade de São Paulo – descreve como, por volta de 1890, houve uma "incorporação efetiva da literatura à vida da comunidade paulistana, por meio dos padrões de suas classes dominantes",[27] fazendo com que a literatura deixasse de ser um meio de expressão exclusivo dos estudantes da Faculdade de Direito. Segundo o crítico, a essa altura, "[...] a literatura se torna acentuadamente *social*, no sentido mundano da palavra. Manifesta-se na atividade dos profissionais liberais, nas revistas, nos jornais, nos salões que então aparecem".[28] Essa maior inserção da atividade literária na sociedade paulistana, que reflete o que acontecia nos demais centros urbanos do Brasil, coincidiu com a voga da poesia parnasiana e da prosa naturalista.

Vemos, então, surgir uma valorização do papel social do escritor, relacionada a um princípio de profissionalização da atividade literária, que se dava, sobretudo, por meio do jornalismo. Entretanto, é preciso considerar que, embora o trabalho na imprensa se tenha tornado uma importante fonte complementar de renda para o escritor, geralmente sua subsistência dependia de cargos no funcionalismo público, o que, num

---

24 EL-FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 70-1.

25 GUIMARÃES, Hélio de Seixas, op. cit., p. 85.

26 EL-FAR, op. cit., p. 41.

27 CANDIDO, Antonio. "A literatura na evolução de uma comunidade". In: *Literatura e sociedade*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 165.

28 Idem, p. 166, grifo do autor.

Estado patrimonialista como o brasileiro, significava uma dependência pessoal direta em relação aos poderosos por meio do mecanismo do favor.[29]

Mais importante do que um compromisso com os interesses políticos organizados, a adesão do intelectual à ordem social da *Belle* époque dava-se por meio de sua incipiente profissionalização, que demandava sintonia com a ideologia de seu público, pertencente às classes dirigentes ou que a elas aspirava. A institucionalização da literatura passava pela convergência do meio literário com o estilo de vida mundano dos ricos,[30] fazendo com que os horizontes da atividade literária se espraiassem pelos saraus realizados nos salões das famílias importantes, pelas conferências que proporcionavam um aperitivo intelectual a um público em geral pouco ilustrado e pelo colunismo social dos jornais e das revistas. Enfim, o prestígio de um escritor dependia diretamente da capacidade de contentar o público e de expressar o gosto e as opiniões deste.[31]

O parnasianismo no Brasil acabou por se converter, durante a *Belle* époque, num conjunto de prescrições formais, temática eclética e tópicas acessíveis ao público, uma espécie de etiqueta poética que poderia ser aplicada, indistintamente, a um evento da história antiga, a uma celebração das virtudes cívicas e a uma propaganda de caixa de fósforos (literalmente), apresentando um caráter muito mais maleável que seu modelo francês (que continha uma parcela de negatividade crítica). Talvez esteja aí, em seu poder acomodatício, o segredo de sua longevidade. Dito assim, soa como uma detração, contudo destaco a diversidade de temas que tal poética foi capaz de abarcar, abrindo diante de nós um horizonte que, apesar de limitado a uma perspectiva de classe, resta até agora quase inexplorado pela crítica, que, no geral, ainda se prende à imagem fixada nas antologias. Se a antropofagia foi a metáfora encontrada por Oswald de Andrade para exprimir sua visão do modernismo e da cultura brasileira, talvez possamos falar, no caso de nosso parnasianismo, de uma fagocitose que

---

29 Remeto-me à clássica análise de Roberto Schwarz a respeito do favor na sociedade brasileira do século XIX: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, pp. 16-21.

30 Sobre o mundanismo da vida literária no Brasil na passagem do século XIX para o XX, cf. BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004, pp. 35-8.

31 NEEDEL, Jefrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 224-49.

tudo consome e empresta certa homogeneidade estilística, embora o talento poético de alguns de seus poetas tenha conseguido eventualmente romper a rotina estética. Enfim, é preciso aprender a enxergar os parnasianos para além de uma correspondência muito estrita com sua matriz europeia.

---

**Emmanuel Santiago** é Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo

# ENSAIO DE SÍNTESE: CONCEITO DE IMAGINAÇÃO NA CRÍTICA LITERÁRIA DO ROMANTISMO BRASILEIRO

Jéssica Cristina Jardim

**RESUMO:** No campo da teoria e da crítica literária, como conceito-chave do romantismo, o termo *imaginação* é ressignificado, ora como gênese da obra artística, ora como um de seus atributos. Compreendendo a literatura brasileira, e seus conceitos adjuntos, como "síntese de tendências universalistas e particularistas", buscamos as bases que servem à formulação do conceito estudado e suas definições em dicionários, prefácios e críticas. Referida textualmente como controversa faculdade ou potência de imitação e memória, por vezes patológica e submissa a outras instâncias, como a razão, a história e a linha narrativa, a imaginação é ainda percebida como essência da criação literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imaginação; Romantismo brasileiro; Teoria e crítica literárias no século XIX.

***ABSTRACT:*** *In the fields of literary theory and criticism, and as a key concept of Romanticism,* imagination *is resignified as the genesis of artistic work, as well as one of its attributes. Understanding Brazilian literature and its adjunctive concepts as "a synthesis of universalist and particularist tendencies", we seek the sources which serve to form the studied concept and its definitions in dictionaries, forewords and critiques. Referred to as a controversial faculty or the power of imitation and memory, sometimes pathological and submissive to other elements, such as reason, history, or narrative line, imagination is still perceived as the essence of literary creation.*

***KEYWORDS:*** *Imagination; Brazilian Romanticism; Literary theory and criticism in the nineteenth century.*

## 1. IMAGINAÇÃO: PERCEPÇÕES GERAIS SOBRE CRÍTICA E LITERATURA NO BRASIL

**N**a acertada reflexão de João Alexandre Barbosa, no momento em que Machado de Assis lança um olhar sobre o quadro geral das manifestações literárias no Brasil produzidas até seu tempo, no fundamental ensaio "Instinto de nacionalidade", ele também havia apontado uma questão básica ao campo literário: "como passar, pela literatura, da história ao texto e como, pela crítica, refazer o caminho do texto à história, sem perder a tensão que os articula?".[1] Em meio a definições fluidas de nacional e universal, e reconhecendo a legitimidade de uma nação recentemente independente buscar em sua história e em sua geografia os assuntos de sua literatura, Machado de Assis se contrapunha às doutrinas que impunham limites à criação literária, tornando-a, apenas, expressão de disciplinas que lhe seriam extrínsecas.

O olhar agudo de Machado de Assis é o de um escritor que, em 1873, havia podido perceber, com a devida distância crítica, as mudanças que fizeram parte do florescimento e da decadência do romantismo e do advento do realismo. Mas é principalmente o de um crítico que pôde observar de perto as reincidências temáticas e formais desse processo, centradas, sobretudo, no espelhamento da realidade nacional. Daí que o "sentimento íntimo", que tornaria um escritor representante legítimo "de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço",[2] se opusesse às tendências puramente descritivas e representativas que marcam principalmente as obras canônicas do período que corresponde ao da formação da literatura brasileira como consciência política e artística de si mesma: uma "literatura empenhada" no exercício de sua função histórica, uma literatura que deveria ser "interessada",[3] no sentido que lhe deram Ferdinand Denis[4] ou Almeida Garrett,[5] legitimando a "brasilidade" como princípio e critério de valor para a escrita no país.

---

1 BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo.* São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 43.

2 Assis, Machado de. "Instinto de nacionalidade". In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária: obras completas*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1955, pp. 129-35.

3 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 1: 1750-1836. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, pp. 27 e 28.

4 DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jozé Índio.* Paris: Louis Janet Libraire, 1824, p. 2.

5 GARRETT, Almeida. "A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII". In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo. 1: A contribuição europeia:* crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Brasileiros; São Paulo: Edusp, 1978, pp. 87-92.

Embora, em uma análise posterior das obras canônicas do movimento romântico no Brasil, possamos dizer que em geral a imaginação foi negligenciada em prol de sentimentos nacionalistas e da descrição da realidade imediata – convertendo-se em "certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor"[6] –, não podemos afirmar com a mesma força que nossos escritores acreditassem a estar abandonando deliberadamente em prol de algo maior, nem em termos de ideias, nem em termos de obras literárias.

No campo das ideias, que nos interessa particularmente neste ensaio, essa "renúncia" à imaginação como modalidade da criação literária não se deu na mesma medida, nem de maneira tão deliberada. Em termos de resultado e construção de obras literárias, a ultrapassagem da representação da realidade empírica ocorreu livremente em obras de Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo, Agrário de Menezes, na poesia, no drama e nas narrativas imaginativas e lendárias brasileiras. No entanto, nas formulações teóricas e nas críticas, assim como em dicionários, o significado do termo *imaginação* se manteve em geral em equilíbrio quanto a um modo de representação entre o ideário setecentista e oitocentista.

Pensamos nos possíveis sentidos esparsos da imaginação[7] na história das ideias e da literatura, e que retornam como síntese na literatura brasileira. No curso do desenvolvimento da teoria e da crítica literária, até o momento em que se torna um dos conceitos-chave do movimento romântico, o termo *imaginação* passa por diversas reformulações, que ora o situam na gênese da obra artística, ora o classificam como um de seus atributos. Desde a filosofia setecentista, até a passagem para a estética oitocentista, a imaginação é compreendida como a faculdade responsável pela concepção artística, além de ser um dos fundamentos do conhecimento humano, ao lado da razão e da memória, encontrando ainda outros sentidos particulares, que dizem respeito aos níveis de superação da realidade empírica convencionados e às possibilidades de exercício da subjetividade poética e do íntimo.

---

6 CANDIDO, Antonio, op. cit., pp. 27 e 28.

7 De início, é preciso dizer, diferenciamos a imaginação do conceito antropológico de "imaginário", compreendendo-a como a "fonte" deste e como uma modalidade presente nas poéticas literárias a partir do renascimento (LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & A afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 110).

Compreender os sentidos existentes textualmente para o termo *imaginação* no período do romantismo brasileiro envolve a tentativa mesma de atualizar esse conceito, homogeneizando o que aparece de maneira difusa na crítica e nas poéticas dos românticos brasileiros. Tomamos de empréstimo a definição de Antonio Candido,[8] relativa à formação da literatura brasileira como "síntese de tendências universalistas e particularistas", devido aos contributos que ambas as estéticas setecentista e oitocentista forneceram para a gênese de nosso sistema literário, e compreendendo também como sintéticos os conceitos que dela fazem parte, como a imaginação e seus processos criativos.

## 2. TESE E ANTÍTESE

**N**a tentativa de elaborar um conceito sintético da imaginação na linguagem e na crítica literária brasileira romântica, chamamos de "tese" aos sentidos recebidos do século XVIII, e de "antítese" àqueles relacionados ao ideário oitocentista. Para a literatura brasileira, vem, sobretudo, da primeira o impulso de uma sistematização do campo literário, a partir de uma consciência estética fundada no rigor da forma e na contenção emocional, que constroem uma literatura de dimensões universalistas, centrados em seu caráter documental e descritivo; da segunda vem o nacionalismo herdado dos românticos, o qual, embora justifique uma literatura que precisa assentar suas bases ideológicas, em geral, faz nossos escritores se voltarem ao caráter representativo da obra de arte, central na apreensão dos temas de conteúdo "brasileiro" – da cor local. Ambas têm consequências necessárias sobre os fundamentos do processo criativo da imaginação nas poéticas e críticas nacionais.

A tese da imaginação setecentista é mediada por certa concepção de mundo, cuja essência filosófica gira em torno do questionamento da legitimidade do conhecimento diante de uma realidade de aparências em mutação e que leva à colocação da razão, da memória e da sensação como centro desse sistema de pensamento,[9] e que tem por

8 CANDIDO, Antonio, op. cit., pp. 27 e 28.

9 DOBRÁNSZKY, Enid Abreu. *No tear de Palas: imaginação e gênio no século XVIII: Uma introdução*. Campinas: Papirus; Editora da Unicamp, 1992, p. 19.

base, sobretudo, o pensamento sensualista, de Étienne de Condillac,[10] e enciclopedista, de Diderot e D'Alembert.[11] Embora essas filosofias se aproximem epistemologicamente, há uma linha tênue que as separa, que se situa justamente na relação que cada uma estabelece entre sensação, memória e imaginação.

Condillac afirma a primazia dos sentidos, tanto na construção do conhecimento, como na formação mesma das estruturas mais primárias da consciência humana, que termina excluindo necessariamente qualquer outra origem para o pensamento que não seja empírica; os enciclopedistas, apesar de seu materialismo, mencionam de passagem o papel das sensações para a formação do conhecimento humano. Apesar de os enciclopedistas destacarem que a memória se encontra na gênese da imaginação, eles não a confundem como categorias práticas na construção do conhecimento; o autor do *Tratado das sensações*, porém, chega mesmo a afirmar a identidade entre as duas faculdades, a imaginação sendo uma memória expandida, um mero atributo desta.

Não há exatamente uma ruptura entre essa tese e os posteriores desenvolvimentos da antítese que representa a imaginação no romantismo. Afinal, o século XIX não nega a construção racional e tampouco as sensações como fundamentais para a formação do conhecimento humano e da imaginação. Sua concepção se expande quando excede o terreno da realidade, base da percepção sensível, e escapa para o do possível, pela crítica à autossuficiência dos órgãos dos sentidos na construção do conhecimento. O modelo a ser seguido, salvo raras exceções, baseia-se na realidade empírica, e seu modo de apreensão para a arte está fundamentado, especialmente, no exercício dos sentidos, que possibilitam a própria existência da imaginação, compreendida essencialmente como a faculdade dos seres sensíveis responsável por imitar, representar, compor e presentificar ideias e objetos. De modo geral, a influência que chega ao Brasil por meio de dicionários das filosofias desse século é principalmente a da imaginação como uma modalidade da memória – uma memória intensificada, sem dúvida, mas incapaz de altos graus de ficcionalização, limitando-se às impressões geradas pelos sentidos, restringindo-se à sua reprodução e ao seu reordenamento, e guardando alguns riscos patológicos ocasionados pelo seu excesso.

---

10 CONDILLAC, Étienne. *Traité des sensations, augmenté de l'Extrait raisonné*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1984 [1754], pp. 28 e 123.

11 DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond (dir.). Verbete "Imagination". *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772). Tomo 6º. Paris: Briasson; David l'Aîné; Le Breton; Durand, 1751, pp. 560-4.

Na fronteira entre os séculos XVIII e XIX ocorre uma nova alteração da "face do mundo", que em muito contribui com a dilatação da categoria imaginação, assentada principalmente na emergência do desenvolvimento científico em fins do século XVIII e na retomada dos temas místicos e cristãos da Idade Média.[12] Aparentemente contraditórias e excludentes, essas duas tendências têm em comum as novas possibilidades que abrem aos poetas românticos em sua busca por horizontes ainda desconhecidos. Ao se ligarem a diferentes graus de autonomização e intensidade como meios de se atingir uma percepção profunda do real, a imaginação e a literatura românticas alterariam todos os seus critérios de factualidade, no abandono voluntário da natureza empírica e na adoção de novas regras para a leitura de obras ficcionais, o que, no fim das contas, mudaria intrinsecamente a forma final das obras: não mais um critério de verdade, mas de *suspensão da descrença* diante de um mundo transfigurado, estranho e inabitual. Por outro lado, a afirmação do suprassensorial não se faria sem a consciência e a definição do sensorial – a compreensão da imaginação como espelho de reflexos fantásticos comunga igualmente com um ideal neoclássico de arte como reprodução de imagens do mundo circundante, embora no romantismo tal mundo seja significativamente ampliado.

Seja como uma faculdade desmedida e suprassensorial, seja como mediadora entre o espírito e a matéria, em vão se poderia buscar por uma definição unificada da imaginação como antítese[13] em um movimento tão amplo e que prezava, ao contrário, pela não

---

12 SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas.* 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 34.

13 Para a elaboração da antítese (conceito de imaginação oitocentista), acessamos aos seguintes documentos, dentre outros:

CHATEAUBRIAND, François René. "O gênio do cristianismo". In: LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, pp. 113-22;

COLERIDGE, Samuel Taylor. "Biographia Literaria". In: LOBO, Luiza (org.), op. cit., pp. 188-207;

COUSIN, Victor. *Du vrai, du beau et du bien*. 2 ed. augmentée d'un appendice sur l'art Français. Paris: Didier, 1854, p. 133;

HAZLITT, William. "Sobre a poesia em geral". In: LOBO, Luiza (org.), op. cit., pp. 208-13;

HUGO, Victor. *La préface de Cromwell: introduction, texte et notes*. Org. e Apres. de Maurice Souriau. Paris: Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1897, p. 199;

LAMARTINE, Alphonse de. "Primeiras meditações poéticas". In: LOBO, Luiza (org.), op. cit., pp. 123-4;

LAMB, Charles. "Sobre a comédia artificial do século passado". In: LOBO, Luiza (org.), op. cit., pp. 245-9;

NOVALIS. "Fragmentos logológicos (excertos)". In: LOBO, Luiza (org.), op. cit., pp. 73-90;

SCHILLER, Friedrich von. "Sobre o patético". In: LOBO, Luiza (org.), op. cit., pp. 35-41;

SCHLEGEL, Friedrich. "Fragmentos da *Athenaum* (Excertos). In: LOBO, Luiza (org.), op. cit., pp. 50-72;

fixidez, pela renovação constante de seus próprios conceitos e poéticas, que defendia a busca por novas formas de expressão. Entretanto, é possível delineá-lo, a partir de seu maior grau de base sobre a *realidade* ou sobre a *possibilidade*. A pura imaginação escapa dos limites da mente para tornar-se mais objetiva, ou melhor, para reinventar o conceito de objetivo, de realidade concreta. As ideias que fazem parte tão somente da imaginação são também coisas, objetos, personagens, que passam a ter uma existência, abstrata, mas igualmente válida. Ao excesso de imaginação, ou à imaginação poética, cabe não apenas elaborar uma limitada representação do mundo, mas acrescentar a esta algo de grotesco e de fantástico, não se restringindo apenas ao sentido, ou seja, ao aspecto da obra de arte que poderia ser submetido unilateralmente à razão. O papel da imaginação como um princípio gerativo inerente à natureza e dotado de um poder mágico e sintético possibilitaria a coexistência, na poesia, de ideias díspares, desde que harmonizadas.[14]

A imaginação não é tão somente uma faculdade de representação, que traz à tona resquícios de uma realidade já vivida, mas é um dos pilares essenciais da poesia, que se estende para além da mera ficcionalização de dados que partem do real. Essa autonomização em relação à memória representa a não obrigatoriedade de a imaginação seguir os preceitos de reprodução e reordenamento das impressões da realidade empírica recolhidas pelos sentidos. Assim, sua emancipação se dá por sua plena liberdade em representar mesmo as ideias que não se justificassem por uma razão exterior a elas mesmas – sua verossimilhança interna.

## 3. ENSAIO DE SÍNTESE

### 3.1 Etimologia do termo *imaginação* em dicionários de língua portuguesa nos séculos XVIII e XIX

**R**eafirmando o pano de fundo que dá lugar à posterior querela entre românticos e classicistas, e que tem como um dos fundamentos a imaginação e sua relação com a fantasia, com a razão e com a representação da realidade empírica, no *Dicionário da língua portuguesa*, de 1789, a imaginação é compreendida como uma "potência, com que a alma

------------

SHELLEY, Percey Bisshe. "Defesa da poesia". In: LOBO, Luiza (org.). op. cit., pp. 220-44; WORDSWORTH, William. "Prefácio às baladas líricas". In: LOBO, Luiza (org.), op. cit., pp. 169-87.

14 ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 165.

representa na fantasia algum objeto: imaginação viva, essa potência de conceber, ou perceber, e representar os objetos bem, e vivamente",[15] segundo o ideal enciclopédico da imaginação como espelho do mundo circundante. A imaginação não é uma representação sem qualquer atributo: é preciso que o resultado da ação de imaginar seja dotado de "vivacidade". Mas seu sentido é proeminentemente realista, objetivo ou descritivo.

Já no *Dicionário da língua brasileira*,[16] escrito em 1832, momento em que se estabelece o movimento romantismo no Brasil, a imaginação é tida por uma "faculdade da alma, com que [a alma] representa na fantasia alguma coisa" e, ainda, "a coisa imaginada", ideia que encontra ecos em Rousseau e principalmente em Chateaubriand, para o qual a alma, vinculada a Deus, fonte inesgotável da natureza, é seu sustentáculo. É significativo o fato de nesse dicionário a imaginação ser indicada como uma faculdade, e não como uma potência – chamam-se de "faculdades" as "disposições que a natureza dá às diversas espécies", enquanto a "potência" é a "força necessária para executar uma ação". Uma faculdade pode tornar-se inativa, se a potência lhe for removida.[17] A imaginação, passando a ser considerada uma faculdade, torna-se, assim, uma das disposições naturais do ser humano, e não mais tão somente um impulso para determinada ação, o termo ganhando em autonomia. A imaginação produz "coisas" — segundo o mesmo dicionário da língua portuguesa, "nome geral de tudo o que há, ou pode haver e nós concebemos", assim, a existência empírica vem pressuposta na imitação.

No *Grande dicionário português ou Tesouro da língua portuguesa*,[18] publicado em 1848, quando as tendências românticas são assimiladas e finalmente se decantam, a imaginação é vista como uma disposição inata ao ser humano, a

> […] faculdade de podermos conceber ideias acompanhadas d'impressões vivas dos fatos ou dos objetos, como se eles estivessem presentes. Essas ideias são particularmente o resultado da atividade própria das faculdades de concepção sintética e comparativa ou de generalização, atividade naturalmente em relação com o desenvolvimento dos órgãos correspondentes.

---

15 MORAIS SILVA, Antonio de. *Dicionário da língua portuguesa composto pelo padre Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Morais Silva.* Tomo 1 (A-K). Lisboa: Tipografia de Simões Tadeu Ferreira, 1789, p. 694.

16 SILVA PINTO, Luiz Maria da. *Dicionário da língua brasileira*. Ouro Preto: Tipografia de Silva, 1832, s.p.

17 ROQUETE, J. I. *Dicionário de sinônimos*. Paris: Bijou, 1848, p. 280.

18 VIEIRA, Frei Domingos. *Grande dicionário português ou Tesouro da língua portuguesa.* Porto: Ernesto Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1873, s.p.

**A** imaginação, pelo trabalho dos órgãos dos sentidos, se dá pela capacidade de representar objetos e ideias de forma tão intensa a ponto de torná-los presentes, concepção ambígua, já que, por um lado, comunga com o ideal setecentista de presentificação das impressões passadas; por outro lado, românticos como Hazlitt defenderiam a intensificação das impressões como importante elemento da imaginação. Uma conotação negativa, contudo, ainda permanece, ligando a imaginação à "crença", à "opinião adquirida por imaginação" ou ao "pensamento imaginário", além de apresentar riscos à mente, se ela se sobrepujar à razão.

Nos três dicionários, ocorre uma transição entre os sentidos de imaginação, que passa de "potência" a "faculdade", o que marca sua autonomização no processo de elaboração de representações, de um impulso mental a uma disposição criativa inata dos seres humanos, sempre ligada, em maior ou menor grau, às sensações produzidas pelos órgãos dos sentidos. Se, de partida, não aparece relacionada necessariamente ao campo da arte, isso muda de figura, até tornar-se a faculdade criativa da mente artística. Nos três dicionários, a imaginação, quando em excesso, representa riscos à saúde mental. Outro aspecto, embora aparentemente sutil, é a forte ligação que esses verbetes possuem com a filosofia sensualista do século XVIII, em contrapartida com as filosofias e teorias do romantismo. É sintomático observar que nos três dicionários a imaginação é vista como uma faculdade fundamentalmente imagética, objetiva e de traços realistas e, assim, a ruptura com os modos de representação da realidade empírica raramente é anunciada. Ela permanece como função de reprodução de imagens captadas da realidade empírica pelos órgãos dos sentidos, mesmo nos dicionários produzidos no seio da estética romântica.

### 3.2 Usos do termo *imaginação* na linguagem literária e da crítica brasileira oitocentista

**B**uscamos observar não a aplicabilidade e as variantes da imaginação em obras literárias do romantismo brasileiro, mas os modos de uso do termo *imaginação* e os significados que recebe textualmente, ligados igualmente aos verbetes nos dicionários estudados e às influências filosóficas, críticas e literárias às quais recorremos e com as quais dialogam.

"A imaginação é um prisma brilhante, que reflete todas as cores, que decompõe os menores átomos de luz, que faz cintilar um raio do pensamento por cada uma de suas facetas diáfanas."[19]

19 ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Org. José Maria Vaz Pinto Coelho. São Paulo: Tipografia Alemã, 1874, p. 234.

Todas as ideias brotam dela – "como da árvore brota a flor"[20] –, e, na mente daqueles que permitem sua livre expressão, a imaginação pode criar "castelos encantados".[21] Porém, a imaginação interpõe-se entre o real e as percepções que suscita e, por essa razão, aquele que se deixa levar por ela, particularmente o poeta, será "o mais feliz, e ao mesmo tempo o mais desgraçado dos homens; porque, na fruição de prazeres, e no sofrimento dos desgostos, o poeta goza mais do que há, e sofre o dobro do que em realidade existe".[22] Já responsável por alterar a percepção do real de qualquer ser humano, e ainda mais daquele tocado pela poesia, a imaginação e suas "garras de fogo" intensificam-se e autonomizam-se se mescladas com os coloridos e com os temores da paixão.[23] Louva-se a faculdade imaginativa pelo impulso com que dota a consciência do poeta, transportando-a da mera realidade a um espaço em que se pudesse expandir pela liberdade de criação.[24] Ainda, como uma faculdade inerente à constituição humana, dialoga com a natureza, dependendo por vezes de suas variações para atuar: "Este frio enregela-me as asas da imaginação; este vento glacial, que uiva pelos telhados, como uma matilha de cães danados, estes guinchos de corujas, que parecem lamentos de precitos, fazem a inspiração recolher-se toda encolhida aos mais íntimos esconderijos do crânio, tiritando de frio e de medo".[25]

Alguns homens podem ter a capacidade de apreender objetos da realidade empírica e de representá-los mentalmente de maneira viva, sem, contudo, dominarem o instrumental necessário para bem materializá-los de forma artística, por mais que "a viveza da sua imaginação" povoe cada um de seus pensamentos. Há uma grande diferença entre o projeto de uma obra e a sua execução final, "a distância que vai do ar a um sólido, do espírito à matéria", entre o mundo das ideias e o da representação objetiva, entre o sutil e o vigente: "a imaginação tem cores que se não desenham". Sua plasmação possui "sempre um quê de material": há um crivo entre o caráter abstrato

---

20 Idem. *Alfarrábios: Crônicas dos tempos coloniais*. Vol. 1. In: *O Garatuja*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, p. 69.

21 Idem, *Sonhos d'ouro.* Tomo 2. Rio de Janeiro: Garnier, 1872, p. 236.

22 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Os dois amores.* Tomo 2. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1887, p. 152.

23 Idem, *Rosa.* Tomo 2. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, s.d., p. 174.

24 AZEVEDO, Álvares de. "O poema do frade" (Biblioteca Universal Antiga e Moderna) Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1890, p. 18 (Acervo da Brasiliana, Biblioteca Digital da USP, Universidade de São Paulo).

25 GUIMARÃES, Bernardo. "A cabeça do Tiradentes". In: HIGA, Mário (org.) *Antologia de contos românticos*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2012, p. 215.

da imaginação e a concretude da obra de arte, que diz respeito também às ideias que são representadas nela.[26]

O grau de autonomia da faculdade imaginativa é relativizado, pois ela tanto pode seguir suas próprias normas de conduta, quanto servir apenas de impulso para a formulação de imagens mentais. As ideias e os fatos estão no mundo e, por vezes, passam indiferentemente diante dos olhos dos seres humanos. Embora, em aparência, "vulgares", tais objetos não escapam da apreensão autônoma da reflexão, que "trabalha sem descanso" sobre eles, a ponto de transmudá-los em uma forma mais "brilhante" e "bela". Após a reflexão da inteligência sobre a matéria literária, a imaginação se encarrega de, partindo das características inerentes a cada material, verificar quais delas se distinguem como traços únicos, como tendências principais, quaisquer que sejam, para sobre elas apoiar a concepção da forma artística.[27]

"A imaginação se lança no espaço, percorre mundos desconhecidos, atravessa o tempo e a distância, e vai muitas vezes acordar os ecos do passado, revolver as cinzas das gerações extintas, ou contemplar as ruínas de uma cidade opulenta, de um vasto império abatido."[28] Aos escritores se reservam "direitos confessos de imaginação" que são, no entanto, relativizados pela factibilidade dos acontecimentos narrados: é condenável "falsificar a história, dando por fatos averiguados alguns devaneios de imaginação".[29] A imaginação se espraia pelas lacunas que essa disciplina deixa, inventando livremente, porém, apenas nos pormenores perdidos dos grandes acontecimentos; por fim, mais os revigorando do que criando.

No fundo dessa subordinação da imaginação à história está a crítica a todo o seu exercício excessivo – ademais, "os mais arrojados esforços da imaginação" podem esgotar a fonte de onde ela se origina.[30] Há consequências extremas e perigos efetivos para a moral e para a vida em sociedade originados no exercício autônomo da imaginação,

---

26 DIAS, Gonçalves. "Prólogo a Leonor de Mendonça". In: FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1846], p. 346.

27 DIAS, Gonçalves, op. cit., p. 345.

28 ALENCAR, José de. *Alfarrábios: Crônicas dos tempos coloniais*. Vol. 1. In: O *Garatuja*. Rio de Janeiro: Garnier, 1873, p. 147.

29 MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor.* Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1878, pp. 11 e 120.

30 TAUNAY, Silvio Dinarte Escragnolle. *Estudos críticos*. Vol. II. In: *Literatura e philologia*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1883, pp. 51-2 e 53.

pela possibilidade de esta conceber um mundo à parte, de horizontes indefinidos e desconhecidos, no interior do qual segue "seus caprichos de menina volúvel", criando e recriando, dialogando tão somente com os objetos e seres por ela mesma elaborados.[31] Mas os verdadeiros perigos da autonomia extremada da imaginação não se encontram apenas nos enganos da vida cotidiana, amorosa ou social, mesmo os mais dolorosos. A influência da atividade da faculdade imaginativa pode conduzir a distúrbios mentais, "doenças da imaginação", passíveis de receberem tratamento clínico.[32] Nesse aspecto, a plasmação do sofrimento na literatura é vista como uma solução para evitar os excessos imaginativos: "com a exposição da sua última aventura amorosa, sua sensibilidade e imaginação facilmente inflamáveis o arrojariam menos aos acidentes imprevistos e aos perigos do romanesco e do maravilhoso".[33]

Em resumo, como continuador parcial das doutrinas filosóficas do século XVIII, o termo *imaginação* refere-se a uma faculdade inerente a qualquer ser humano, não se restringindo ao campo da arte, mas se dilatando para outros domínios: ele elabora todas as ideias que existem no mundo. Seu caráter evocativo, e não apenas mnemônico, personifica ideias e objetos, unificando o presente e o passado em uma representação intensa, embora limitada. Ainda se baseando na realidade empírica, a imaginação retoma sensações e emoções, ligando-as às ideias que estão no mundo e que podem ser captadas pelos órgãos dos sentidos, trabalhando-as artisticamente para que sejam dotadas dos critérios de beleza e equilíbrio, ainda que partindo de características que lhes são inerentes. Mesmo o poeta, o único que possui à mão o instrumental necessário para expressar as ideias que sua imaginação elabora, não consegue externar todas as representações que são fruto dessa faculdade. Seu trabalho não é o de apenas se afastar da realidade empírica (na verdade, deve evitá-lo, se possível, principalmente nos casos em que tal afastamento ferir a moral e os costumes da sociedade, ou negligenciar a construção de um ideário nacional), mas também de exprimir o belo. Na contramão da antítese, que considera a intensidade um dos critérios da poesia, a imaginação passa por um cerceamento parcial, mas deliberado.

---

31 "Depoimento do crítico Pedro Luís". In: ABREU, Casimiro de. *Obras completas de Casimiro J. M. de Abreu*, Biblioteca dos Melhores Autores Antigos e Modernos. Rio de Janeiro: Garnier, 1877, p. 16.

32 MACEDO, Joaquim Manuel de. *A luneta mágica.* Tomo 1. Rio de Janeiro: Garnier, s.d., p. 140.

33 Idem. *Os quatro pontos cardeais. A misteriosa* (romances). Rio de Janeiro: Garnier, s.d., pp. 183-4.

No que diz respeito aos riscos que o excesso de imaginação pode proporcionar, seu posicionamento também é particularmente setecentista, já que os aspectos negativos da imaginação mal são mencionados nas poéticas dos românticos europeus: nestes, mesmo sem se negar a capacidade racional, a imaginação é compreendida como faculdade que se interpõe entre a realidade e sua captação pelos sentidos, entre o pensamento e o mundo, excedendo essa base para a percepção sensível, sem com isso ocasionar o sentido patológico da imaginação, e seu terreno se torna o do factível. Nos usos do termo *imaginação* no Brasil, a expressão da emotividade diante da realidade altera sua percepção, intensificando ou esmorecendo os sentimentos do homem comum ou do poeta. A liberdade imaginativa, situando-se no campo das ideias, é compreendida como um modo de suportar a realidade e o sofrimento. As consequências do exercício da imaginação na sociedade são mais negativas para o romantismo no Brasil, pois, no romantismo europeu, essa faculdade fornece uma perspectiva mais ampla para os acontecimentos, funcionando como uma escola de sensibilização para a sociedade, pelo exercício da ficção. No Brasil, contudo, além da referência à loucura, a expansão imaginativa traz como consequência o abandono das normas morais da sociedade, o que, em uma sociedade em formação, traria mais malefícios que benefícios.

Porém, expandindo-se dos fatores de isolamento social e insanidade que são pauta no enciclopedismo e no sensualismo, a imaginação no Brasil adere aos valores moralistas e conservadores que partem em grande medida dos preceitos da religião cristã, de grande força no romantismo. Da antítese, a imaginação no Brasil toma ainda emprestada sua imprescindibilidade não apenas como essência da obra literária, mas como fonte do instrumental necessário à sua elaboração, e ainda suas possíveis origens naturais ou adquiridas (místicas)[34] e sua capacidade de expandir a consciência do poeta e, consequentemente, seu potencial de criação. Como herdeiro de duas concepções que se contrapõem e complementam, o termo *imaginação* por vezes toma emprestados sentidos de uma ou outra ou os mescla. Porém, é importante observar, a síntese referida entre universalismo e particularismo, entre objetivo e subjetivo, pertence, no romantismo brasileiro, mais às ideias do que às formas literárias que as expressam. Na prática literária, o mesmo conceito ensejou desde obras mais realistas, como as de Gonçalves de Magalhães e José de Alencar, até obras em que a expansão da realidade empírica servia de alicerce, como as de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães.

---

34 ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*, cit., pp. 3-4.

## 4. "DOCUMENTO É MONUMENTO"

Questionando a suposta intencionalidade do monumento, como "herança do passado", e a imparcialidade do documento, "escolha do historiador", Jacques Le Goff[35] observa que o conhecimento que permanece sobre o passado não traduz aquilo que verdadeiramente se passou, mas é fruto de uma seleção consciente tanto dos legítimos enunciadores de um discurso, quanto do cientista que se dispõe a analisá-lo e o faz "falar". Os documentos que conscientemente selecionamos, os quais também são patrimônios da teoria, da crítica e da literatura oitocentista no Brasil e, portanto, legados de um tipo de reflexão e pensamento, são caracterizados pelo categórico elogio da imaginação, como fundamento da criação literária romântica, e por sua negação, como faculdade que deveria ser dosada e subjugada a outras faculdades e disciplinas.

A imaginação está presente, como termo e como conceito, nesses documentos do passado. Consideramos, ainda, que "o documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias".[36] O questionamento se amplia e não se esgota: afinal, qual imagem de si próprios os escritores oitocentistas almejavam legar ao futuro, já que nem toda afirmação ou negação da imaginação pela crítica e pelos autores românticos representam uma afirmação ou negação significativamente reais para essa faculdade na plasmação virtual das obras?

No Brasil, embora a imaginação seja muitas vezes compreendida como polêmica faculdade ou potência de imitação e memória, em parte submissa a outras instâncias, como a razão, a história e a linha narrativa, e perigosamente situando-se como um excesso e até mesmo como um distúrbio mental, ela não deixa de ser percebida pelos nossos escritores como um importante elemento da concepção de obras artísticas, mesmo naquelas de fortes traços descritivos, dotada de certo grau de autonomia e passível de ser expandida pelo trabalho criativo. Eles a mencionam em seus prefácios, em suas críticas – enfim, a imaginação não deixa de estar presente no romantismo no Brasil, e é afirmada mesmo quando aparentemente não está lá, mesmo quando é disposta de modo esparso e heterogêneo. São definições por vezes contraditórias, mas que convivem

35 LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p. 548.
36 Ibidem.

necessariamente, como parte de um romantismo que não se estabeleceu como ruptura com os moldes neoclássicos fortemente arraigados na literatura do Brasil. Tais indefinições do conceito de imaginação também derivam da inexistência de uma oposição totalizante e ferrenha entre o classicismo e o romantismo, já que essa antinomia se dá antes na apreensão particularizada de alguns preceitos.

A imaginação é uma faculdade inerente a todos os seres humanos, intensificada na mente artística, responsável pela elaboração de todas as ideias passíveis de serem realizadas pela mente humana, principalmente aquelas ligadas ao campo da arte, nas quais representa elaboração e criação. Sem ocupar a supremacia entre eles, mas fornecendo o espaço expressivo que a cada um pertence por direito, forma, em conjunto com a memória, a razão, os sentidos e a emotividade ou o sentimento, os fundamentos do conhecimento humano sobre a realidade. Mesmo por vezes em contradição com o resultado final obtido em obras literárias mais despregadas da realidade empírica, é uma faculdade em suas bases teóricas imagética, objetiva e de traços realistas, possuindo caráter evocativo, e não apenas mnemônico.

Dentre os principais atributos ligados ao termo estão: a autonomia parcial que possui no processo de elaboração de representações em relação ao ser que imagina e no que diz respeito ao que ele imagina; sua constante ligação, mesmo que em diferentes graus, com os órgãos dos sentidos e com as respectivas sensações que suscitam; o representar, quando em excesso, riscos à saúde mental, precisando por isso ser dosada; o vínculo de suas representações com a emotividade do ser humano, a qual acarreta modificações fundamentais em seu produto final; a impossibilidade que impõe ao ser humano em exteriorizar totalmente as ideias que suscita. O termo *imaginação*, como *síntese de tendências universalistas e particularistas*, do *subjetivo e do objetivo*, representou um dos caminhos para a expressão do imaginário e do simbólico na literatura oitocentista, mas não se confunde com eles. Seu trabalho é de mediação, de representação, de presentificação dessas ideias. A imaginação é, no fim das contas, a tensão que articula o texto e a (ir)realidade que ele exprime.

---

**Jéssica Cristina Jardim** é Doutoranda em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo

# CRÍTICA... GRACILIANO RAMOS... CRÍTICA...: SEUS ROMANCES, OS CRÍTICOS, SUAS CRÍTICAS NUMA CIRANDA

Fabiano Mendes

**RESUMO**: A fortuna crítica de Graciliano Ramos (1882-1953), tanto da época de lançamento de cada romance, nos anos 1930, quanto da segunda metade do século XX, é um conjunto complexo que denota as tensões da nova literatura brasileira após as experiências modernistas dos anos 1920, em especial o envolvimento da ficção com as questões sociais pela via do realismo crítico. O próprio autor de *Memórias do cárcere* – crítico literário por convicção e por circunstância financeira – produziu textos iluminadores dos textos sobre seus romances: um círculo onde se vislumbra o papel da crítica numa movimentada esquina temporal de nossa história literária.

**PALAVRAS-CHAVE**: Graciliano Ramos; Crítica literária; Romance de 30.

***ABSTRACT***: *The critical fortune of Graciliano Ramos (1882-1953), both from the time of the release of each novel in the 1930s and the second half of the twentieth century, is a complex set that denotes the tensions of the new brazilian literature after the modernist experiences of the 1920s, especially the involvement of fiction with social issues through critical realism. The author of Memórias do Cárcere himself – literary critic by conviction and financial circumstance – has produced illuminating texts of the texts about his novels: a circle where one can glimpse the role of criticism in a bustling temporal corner of our literary history.*

***KEYWORDS***: *Graciliano Ramos; Literacy criticism; Novel from the 30's.*

**U**ma provocação!, o nome Graciliano Ramos cercado por reticências. É conhecida a declaração do autor de *Vidas secas* ao filho Ricardo Ramos sobre a aversão ao uso dos três pontos no final da frase: "é melhor dizer do que deixar em suspenso".[1] Contudo, pensado pelo viés da crítica literária, "que aprecia, julga, procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção",[2] exercendo algum efeito sobre os leitores, Graciliano Ramos, mesmo sendo elemento principal dessa ciranda, está, ainda assim, numa ciranda. Com efeito, preferiu-se neste artigo articular, ao máximo possível, as várias críticas do universo Graciliano a partir da aproximação temporal ao lançamento das obras do escritor alagoano, o que de certa maneira restringe a circunferência da ciranda.

Dos principais críticos que pavimentam o caminho da leitura analítica do conjunto de escritos de Graciliano, Antonio Candido, que reuniu no final dos anos 1950 todo o material que escrevera até então sobre o romancista alagoano, formulando assim a decisiva tese de que o movente na obra do autor de *Infância* é a relação entre ficção e confissão, ou seja, "a experiência" como "condição da escrita",[3] constitui-se em porta aberta que muitos adentraram no intuito de alargá-la, torná-la mais atual ou emprestar-lhe nova coloração.

Roger Bastide, que desenvolveu em meados dos anos 1940 a ideia de trágico no conjunto da obra de Graciliano, com seus heróis "que se comem a eles mesmos, que se devoram por dentro", foi um dos responsáveis, no final dos 50, por espalhar mundo afora, a partir da porta francesa, a imagem de uma literatura seca, às voltas com a injustiça e atravessada pelo fracasso do convívio em sociedade, tanto de seus heróis como do próprio autor em seus livros de cunho autobiográfico.[4]

Álvaro Lins, na segunda metade dos anos 1940, em perspectiva mais conservadora, abriu um veio para estudos que privilegiavam o psicologismo como fio condutor da crítica, enquanto Adonias Filho, a partir dos anos 1950 – assim como fizera o próprio

---

1 RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

2 COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, pp. 163-91.

3 CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: *ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 82.

4 BASTIDE, Roger. "O mundo trágico de Graciliano Ramos". *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, FFLCH/USP; Editora 34, n. 2, pp. 139-42, 2001. (Publicado primeiramente n'*O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 mar. 1947 – recorte, pasta 14, Arquivo Graciliano Ramos, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, IEB-USP).

Monte Brito anos antes –, investiu sua crítica na direção do estudo do social, a tendência documentarista da literatura não só de Graciliano mas da maioria dos chamados escritores de 30, embora reconhecesse no escritor alagoano um eficiente equilíbrio entre "o documentário e o psicologismo", entrosados "em uma só estrutura".[5]

Num estudo do sentido (ou do estilo) da literatura graciliânica, Otto Maria Carpeaux elencou alguns elementos que compõem a estrutura de sua "maestria singular". A monstruosidade de seus protagonistas, ora autodestrutiva ora repugnante ou simplesmente digna de compaixão: "todas as personagens de Graciliano Ramos são tais monstros, revoltados, caçados, nostálgicos na morte, com os quais o Demiurgo, o 'presidente dos imortais', brinca". O pessimismo, que provoca aversão de muitos "leitores e críticos": "o pessimismo não é uma moral nem uma filosofia. É um estado de alma. É preciso esboçar uma psicologia do pessimismo". A ironia, "arma suprema", que, diante da necessidade, por vezes forçada, de a literatura mostrar-se apta a empunhar a bandeira de alguma revolução, lhe impede, contudo, a construção ingênua do tipo revolucionário: "conheço bem ou bastante as suas convicções, para ficar convencido, da minha parte, que representam apenas a superfície do seu pensamento. Não são transformáveis em arte; e isto é significativo". Como último elemento Carpeaux aponta a combinação da necessária abordagem do real numa perspectiva de enfrentamento destruidora, que ele prefere chamar de "extremo egoísmo do sonho", mas que pode também ser chamado de descompasso entre o eu desviante e seu entorno constritivo.[6]

Os elementos apontados por Carpeaux se harmonizam com outros apontados por Antonio Candido noutro ensaio de sobrevoo e mergulhos no conjunto literário de Graciliano Ramos e, de certa maneira, fecham o círculo das principais bases do conjunto crítico sobre o autor, quais sejam esses elementos: "a ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística" e o "impulso fundamental" de "testemunhar sobre o homem".[7]

---

5 ADONIAS FILHO. "Volta a Graciliano Ramos". In: RAMOS, Graciliano. *Insônia*. Rio de Janeiro: Record, 1975, p. 171. Crítica publicada primeiramente no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 20 out. 1957 (recorte, pasta 15, AGR, IEB-USP); LINS, Álvaro. "Valores e misérias das *Vidas secas*". In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

6 CARPEAUX, Otto Maria. "Visão de Graciliano Ramos". In: SCHMIDT, Augusto F. *et al.* (org.) *Homenagem a Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. Alba, 1943, pp. 55-73.

7 CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 93-4.

Os escritos de Graciliano Ramos, mas também a crítica, conduziram e conduzem o leitor a ver certo desencanto da vida, ou seja, desenfeitiçam-na; lembram-lhe a existência de processos e não o aparecimento ou desaparecimento de realidades que simplesmente se sucedem. O homem é mostrado dentro de seus limites, e há enorme esforço para que suas potencialidades possam ser vistas com o máximo de honestidade possível. Os dilemas entre grupos sociais, classes, ideologias estão lá para mostrar que há sempre mais de uma visão explicando por que a sociedade está tomando determinado rumo, e que existem disputas constantes que não permitem a sustentação da ideia de que se pode simplesmente ficar à parte dos acontecimentos.

As crônicas do jovem Graciliano, entre 1915 e 1921, livraram-se, como acontece com os textos dos grandes cronistas, da "corrosão dos tempos", muito embora tragam em forma e em conteúdo a marca do efêmero, do quadro datado.[8] Elas respiram mais fortemente nas páginas do primeiro romance, *Caetés*, bem como nos curiosos *Relatórios do prefeito Graciliano Ramos de Oliveira*. De certo modo, sua presença foi um dos pontos mais tocados pela crítica à época do lançamento do primeiro romance, bem como pela crítica recente, dado o grau da importância que têm para a compreensão da obra. José Lins do Rego chamou-o de "crônica miúda e intensa sobre o brasileiro que não anda em automóvel e não veste casaca".[9] Para Aderbal Jurema, o romance é um "documento da vida das cidades do interior do Nordeste nos tempos que correm", portanto, encravado numa das características da crônica, o apego ao instantâneo.[10] Mais de trinta anos após o lançamento de *Caetés*, Carlos Nelson Coutinho vê prevalecer no livro o "método descritivo" em vez do "narrativo", abundantemente presente nas obras posteriores, consideradas por ele textos mais competentes que esse inaugural. O "método descritivo", segundo Coutinho, desconhece a "unidade do real", pois que "reproduz uma série de quadros isolados, servindo a ação como mero pretexto para ligar entre si estes fragmentos autônomos [...]",[11] ou seja, Coutinho viu em *Caetés* uma forma de arranjo dos quadros estudados e expostos em crônicas numa única malha que, contudo, não consegue

---

8 ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 53.

9 REGO, José Lins do. "Cahetés". *Literatura*, 5 fev. 1934 (recorte, pasta 3, AGR, IEB-USP).

10 JUREMA, Aderbal. "Notas sobre *Caetés*". *Momento*, mar. 1934 (recorte, pasta 3, AGR, IEB-USP).

11 COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000, p. 170.

esconder a sensação de mosaico malformado, porque impera a falta de um elemento verdadeiramente aglutinador. Opinião inversa tem Erwin Torralbo Gimenez. Autor de uma das atuais críticas sobre o romance, Gimenez, na esteira de Antonio Candido, e a exemplo de Wander Melo Miranda, buscou mostrar que em *Caetés* "os episódios da esfera pública não servem senão como motivos que, carreados para as reflexões de Valério [protagonista do romance], vão, lenta e obliquamente moldando-lhe a consciência". Mas o ponto sensível tocado por Gimenez é o que vem a dar no desdobramento dos confrontos entre indivíduo e sociedade, subjetividade e objetividade: "conforme se acirra o processo na zona do indivíduo a visão acende do seu fracasso para o fracasso do mundo que o aniquilou – ao fim, a metonímia da cidade pequena se abre em chave maior, desenredando a fisionomia do país".[12] Assim, *Caetés*, a partir de um ponto de vista específico que é o das cidadezinhas do interior, assume o papel de ser uma interpretação de nossa gente e de nossas convenções sociais em formato literário, o que de certo modo acontecera fragmentadamente, no formato de crônica.

A crítica mais contundente a *São Bernardo* e seu funcionamento como obra de arte talvez seja a de Álvaro Lins. O crítico pernambucano aponta como "principal defeito" do livro o fato de o narrador ser um "personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário", conduzindo uma "novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária". Permitida a toda obra escrita em primeira pessoa, a margem de inverossimilhança utilizada por Graciliano teria, segundo Lins, sido "excessiva e inaceitável". Sobre outras bases, a mesma crítica se estende a *Vidas secas*, romance cujo protagonista emudecido pelo escritor pensa, segundo o crítico, ainda em excesso.[13]

Críticos mais contemporâneos ao lançamento do livro deitaram atenção às questões sociais levantadas no romance e seu posicionamento, ou seja, o posicionamento do autor: engajamento ou conformismo?

A maioria das críticas a *São Bernardo* seguiu esse último aspecto. Os elogios quanto à qualidade do texto foram praticamente unânimes, mas é possível dividir as críticas, negativas ou céticas, em dois subgrupos: as de cunho político, exigindo algo mais; e as de cunho moral, sugerindo algo de menos.

---

12 GIMENEZ, Erwin Torralbo. "*Caetés*: nossa gente é sem herói". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 47, 2008, pp. 167-8.

13 LINS, Álvaro. "Valores e misérias das *Vidas secas*". In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Do primeiro subgrupo, a crítica de Jorge Amado para a revista de esquerda *Movimento* talvez seja a melhor representante dessa tendência que pressionava escritores a assumirem posição política mais clara. O autor de *Suor* descreveu o livro de Graciliano como o "retrato em corpo inteiro de um senhor de fazenda do Nordeste" que tem, apesar da rudeza e do analfabetismo, "um sentido de propriedade e de classe pouco comum".

A crítica de Amado é, até esse ponto, tão somente preparação para a questão mais ampla, referente à demanda do romance social em voga:

> [...] o que eu quero fazer notar é que, devido mesmo a essa descrição da vida e dos ciúmes de um senhor rural, aparecem, de quando em vez no livro, algumas cenas sobre a vida dos trabalhadores dessas fazendas do Nordeste. E, se bem essas cenas não sejam senão secundárias no movimento do romance, dão uma boa medida do que é a vida miserável daqueles trabalhadores, que continuam tão escravos quanto os negros antes de 13 de maio. [...] E no dia em que se dispuser a fazer o romance daqueles trabalhadores em vez do do [sic] seu patrão, nos dará um livro de grande alcance humano e social.[14]

**N**a mesma senda seguiu o escritor paraense Dalcídio Jurandir, para quem Graciliano não deveria ser enfrentado diretamente, buscando-se encontrar em seu texto um sentido social claro. Contudo, a expressão "escritor revolucionário" já aparece como cobrança; e é dado ao romancista o benefício de ser um revolucionário em desenvolvimento, mas que, afinal de contas, já escolhera um lado por lutar:

> Não devemos espichar muito o sentido social dos romances de Graciliano. Não há dúvida que *S. Bernardo* traz umas cogitações inesquecíveis no assunto. Pode ser mesmo que ele não tenha intenções. Dantes eu teimava na negativa das intenções do romance. Mas todo escritor hoje que não é um revolucionário é homem morto.[15]

---

14 AMADO, Jorge. "Livros Nacionais – *São Bernardo*". *Movimento*, maio 1935 (recorte, pasta 5, AGR, IEB-USP).

15 JURANDIR, Dalcídio. "O patrão em *São Bernardo*". *Revista Acadêmica*, ago. 1935 (recorte, pasta 5, AGR, IEB-USP).

**O** paraibano Aderbal Jurema, jornalista de assuntos culturais – de orientação esquerdista, nos anos 1930, e futuro político cambiante na segunda metade do século XX –, reconhecia em *São Bernardo* o progresso estilístico do escritor em relação a *Caetés*. Mas, se para Jurema o romance de estreia foi decepcionante no que ignorava maior ação social, esse segundo livro possuía algo perigoso, pois, apesar de trazer um conflito de classes em sua trama, a pouca presença da "gente dos casebres úmidos e frios", que "não tomou conta do livro", mostra um autor ainda resistente em assumir a linha de frente do romance social.[16]

Se por um lado houve críticos que se dedicaram a ver o que faltava no livro, sua timidez em ser arte a serviço da discussão do social, no segundo subgrupo o que mais se reclamava era o controle da linguagem obscena, o distanciamento da postura pendular entre arte e propaganda e a resistência em se deixar levar pela vaga neonaturalista, que chamava para a arte a responsabilidade de expor as chagas humanas e nacionais, numa linguagem pouco atraente para o público. Sintetiza bem essa posição a crítica do cearense Fran Martins:

> O autor, como quase todos os escritores modernos, confundiu, muitas vezes, o baixo calão com linguagem popular. Daí as passagens inconvenientíssimas que se encontram, quase seguidamente, em *S. Bernardo*, de modo a tirar o efeito de sua leitura suave. [...]O livro do Sr. Graciliano Ramos, não há dúvida, é um volume que contém muitas páginas apreciáveis. O construtor de *S. Bernardo*, porém, não soube higienizar o seu livro – e quando dizemos higienizar não é no sentido de fazer do romance um breviário místico e carola, mas sim um livro que, em todas as suas páginas, honre a literatura sertanista do Brasil ou, pelo menos, procure desfazer a impressão, já bastante arraigada, de que toda obra regional só é perfeita quando encerra capítulos que não possam ser lidos em voz alta ou por pessoas sérias.[17]

**A**companham tal apelo moralista, seja pelo escrutínio conservador no que tange ao comportamento, seja pela observação direitista, no que se refere à postura do livro, o paulista Plínio Barreto, a quem o livro, apesar de atraente, é "semeado de surpresas

---

16 JUREMA, Aderbal. "*S. Bernardo*, de Graciliano Ramos". *Boletim de Ariel*, dez. 1934 (recorte, pasta 5, AGR, IEB-USP).

17 MARTINS, Fran. "S. Bernardo". *O Povo*, 6 mar. 1935 (recorte, pasta 5, AGR, IEB-USP).

desagradáveis, pois que a grosseria, com que tratava a esposa e os amigos, o herói também a estende aos leitores",[18] e o pernambucano amineirado Oscar Mendes, este um pouco mais cauteloso, mordendo e soprando em sua crítica tanto sobre a linguagem grosseira do narrador (exercício moderado do autor, seguindo a moda literária recente) quanto sobre a respiração esquerdista do romance (apelo o qual o autor simplesmente não contorna, embora nele não mergulhe): "Seguindo, ainda, o *dernier cri* do figurino literário do momento, pespegou o Sr. Graciliano Ramos no seu livro alguns palavrões obscenos. Mas inteligente que é, coibiu-se em tempo".[19]

Em ambos os conjuntos de críticas, a questão central tem a ver com o que se convencionou chamar de "romance social". Como a maioria das classificações, essa colocava num mesmo nicho alguns elementos que se autodefiniam estranhos diante dos demais; ao mesmo tempo, também como a maioria das classificações, ela não orbitava num eixo estranho ou destituído de eficiência.

Em relação à crítica, há pelo menos três momentos na trajetória de *Angústia* que podem ser distinguidos: o primeiro é de mais ou menos dez anos após seu aparecimento. Nele, impera a visão que equilibrava a importância do aspecto interior da obra, seu estudo psicológico, com a importância do entendimento da esfera social, das relações de poder e dos diferentes setores da sociedade que se moviam de acordo com suas condições, mas também as desafiando a partir de seus desejos. Foi Otto Maria Carpeaux, provavelmente, o primeiro a seguir essa linha que encontrou no ensaio de Candido o ponto mais alto. Outro momento é o de certa perda de *status* de obra-prima. Luís Bueno observou uma curva descendente de seu prestígio, queda que lentamente se iniciou e continuou até os anos 1980.[20] Tal movimento não deixa de confirmar a transitoriedade como marca desse livro, como a observou Candido.[21] Mas o movimento mais curioso é o que expõe a perplexidade da acolhida do romance à época de seu aparecimento. O livre recebera, no final de 1936, o Prêmio Lima Barreto, instituído pela *Revista Acadêmica*, prêmio que Graciliano atribuía à sua condição de preso político, mais decisiva do que mesmo a importância artística do romance.

---

18 BARRETO, Plínio. *O Estado de S. Paulo*, 5 jan. 1935 (recorte, pasta 5, AGR, IEB-USP).

19 MENDES, Oscar. "Egoísmo". *Folha de Minas*, 17 fev. 1935 (recorte, pasta 5, AGR, IEB-USP).

20 BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2006, pp. 619-20.

21 CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*, cit., p. 94.

A crítica que saiu logo após o lançamento de *Angústia* talvez não tenha conseguido contornar o misto de reconhecimento do valor da obra associado à admiração por seu autor, um dos principais atores no espetáculo de caça às bruxas que se seguiu ao levante comunista de novembro de 1935. Chegando às livrarias com o autor preso, mas escrito e finalizado após a reação do Estado à iniciativa dos comunistas em tomar o poder, *Angústia* acaba funcionando como um longo prólogo ficcional para o que apareceria somente em 1953, com o lançamento póstumo de *Memórias do cárcere*: os intestinos de um estado de sufocação promovido pelo moderno nacionalismo brasileiro.

Há significativa diferença entre o tratamento dado ao autor de *São Bernardo* e ao de *Angústia*, um romance, decerto, mais estranho às premissas da literatura social que o anterior. Um bom exemplo está na crítica de Dalcídio Jurandir – ele mesmo um preso político por participação na Aliança Nacional Libertadora –, para quem *Angústia* é "um *bric-à-brac* humano", com Graciliano ao final, ou por trás, de toda a ação dos "anõezinhos atrozes", parecendo "nitidamente realista", pela forte "condensação social" e "poderosa captação do chamado inconsciente coletivo".[22]

De tendências integralistas, o crítico baiano Adonias Filho o via como um "romance difícil de ser situado", por culpa do próprio autor, que, "entrosando o seu romance, a jeito de autobiografia, [...] obscureceu, em parte, o trabalho da crítica". Para o crítico, "*Angústia* pertence, desse modo, a todas as posições".[23]

O militar de esquerda e então crítico literário Nelson Werneck Sodré (1911-1999) tenta encontrar no livro que denomina "sem paisagem" e "narração do drama interior, da tempestade espiritual", a partir das personagens secundárias decadentes, uma linha originária e um fio que possa conduzir o leitor pelo labirinto do romance. Werneck não deixa de conectar o livro à atmosfera do país: "miserável legião de vencidos, os homens atravessam o cenário, ombros caídos, cabeças curvadas, uns idiotas, outros alcoolizados, vítimas de um peso enorme que os sufoca e os acabrunha". Mas na crítica, o que fica dessa conexão, do reconhecimento da vida adstringida, não

---

22 JURANDIR, Dalcídio. "Graciliano Ramos e uma velha impressão de Anatole". In: RAMOS, Elizabeth (org.). "Fortuna crítica de *Angústia*". *Angústia (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011, pp. 259-61.

23 ADONIAS FILHO. "Angústia". In: RAMOS, Elizabeth (org.). "Fortuna crítica de *Angústia*". *Angústia (75 anos)*, cit., pp. 240-5.

se converte em ânimo: "essa pintura cruel do marasmo e do desalento chega a nos impressionar e a nos deprimir".[24]

Posição bem diferente tem Nicolau Montezuma, pseudônimo do ainda então comunista Carlos Lacerda. Na sua visão, o livro parece conter um ensinamento, uma força redentora: "o grande rio do inconsciente leva nas suas águas muito sofrimento. Mas essas águas são boas e curam todas as doenças". A tese de Lacerda é marcadamente dialética. Nela, consegue ver operar no romance todo o movimento iniciado nas demandas modernistas, um movimento que une passado e presente, essência e aquisição, o exorcismo do nosso pior para a realização do nosso melhor: "em bem dura escola o autor de *Angústia* está conciliando suas ideias novas, que se transformam em exigência do seu espírito, com os sentimentos velhos, que sempre se transformam".[25]

Posição igualmente interessante é a do crítico, poeta e escritor gaúcho Reinaldo Moura. Adepto da literatura dita psicológica, enxergou uma faceta do romance aparentemente ignorada pelos demais críticos da época. Para Moura, *Angústia* "é o dia a dia de uma pequena existência de intelectual truncado". Mas Moura vai mais além, pondo ao chão qualquer possibilidade de o livro ser tido como produto nordestino, fincado numa cultura localizada ou mesmo pertencente a um único cenário.[26]

Diferente de *Caetés*, temporão pelo descompasso entre a escrita e o lançamento, e mesmo de *São Bernardo*, que rivalizara com o livro de estreia por sua linguagem mais afastada da estratégia naturalista, num tempo de impulso do romance social, *Angústia* é tanto o livro de afirmação de um escritor dos mais capacitados a falar das realidades subjacentes da organização e da dinâmica social brasileira, quanto o livro de realocação de Graciliano no universo literário nacional, o que não deixa de ser, em última instância, a confirmação de uma tendência presente nos romances anteriores: em seu aparecimento em meio ao longo e emblemático episódio da prisão de seu autor, *Angústia* permitiu, ou mesmo forçou, uma visão sobre Graciliano que a crítica (sobretudo a de orientação comunista), se não de todo ignorava, aparecia pela metade ou a contragosto, qual seja,

---

24 SODRÉ, Nelson Werneck. "Livros Novos". In: RAMOS, Elizabeth (org.). "Fortuna crítica de *Angústia*". *Angústia (75 anos)*, cit., pp. 246-9.

25 MONTEZUMA, Nicolau. "Angústia". In: RAMOS, Elizabeth (org.). "Fortuna crítica de *Angústia*". *Angústia (75 anos)*, cit., pp. 254-6.

26 MOURA, Reinaldo. "Angústia". In: RAMOS, Elizabeth (org.). "Fortuna crítica de *Angústia*". *Angústia (75 anos)*, cit., pp. 257-8.

Graciliano era um escritor/cidadão engajado e preocupado com as mesmas questões que animavam as ações do partido e dos intelectuais militantes, mas sua literatura – ao menos a que condensava toda sua técnica de escritor – não caberia nos estreitos limites estéticos do "romance proletário". *Angústia* encarnaria o que Luís Bueno chamou de "tempo da nova dúvida",[27] período orientado pela drástica mudança política que colocava todo o país e suas manifestações sociais e artísticas à sombra de um Estado formalmente autoritário.

É nesse tempo, após a saída da prisão, que sua literatura começa a se afastar da forma romance, assumindo, por motivos não exclusivos à esfera das tendências literárias, um caráter fracionado. Juntou-se a essa característica formal o conteúdo memorialístico, que não só alimentava livros com temáticas definidas (*Infância* e *Memórias do cárcere*), como está fortemente presente em contos e crônicas, inclusive as de cunho informativo (ou formativo), como as dos "Quadros e Costumes do Nordeste", publicados no periódico oficial *Cultura Política*. É o período marcado pelo aparecimento de *Vidas secas*.

Quem cunhou a expressão "romance desmontável" para auxiliar na compreensão da forma do último romance de Graciliano Ramos foi o escritor, amigo e vizinho de pensão Rubem Braga:

> Eu conheço o quarto onde Graciliano escreveu o romance *Vidas secas*, e sei mais ou menos a situação em que ele escreveu. Essa situação determinou a própria estrutura do romance. Tem, portanto, a sua importância para o público. […]
>
> Quase tão pobre como o Fabiano, o autor fez assim uma nova técnica de romance no Brasil. O romance desmontável.[28]

**O** movimento da crítica de Rubem Braga partia da grandeza literária de Graciliano à pequenez extremada de Fabiano, e dela, das condições sociais de Fabiano, às dos demais Fabianos do Brasil e do mundo, o que, de certa maneira, reencontrava Graciliano e as condições em que o autor se achava no processo de elaboração dos contos/capítulos. O conceito de classe aparece na crônica/crítica com a função de mostrar o que o livro tem

27 BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*, cit., pp. 401-87.

28 BRAGA, Rubem. "Vidas secas". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1938 (recorte, pasta 8, AGR, IEB-USP).

de romance social, justamente a partir da ausência do sentimento de coletividade, uma fragilidade a mais do brasileiro pobre em isolamento: "se Fabiano fosse um operário ou mesmo trabalhasse numa plantação de café ou de cacau, ele se sentiria numa classe, com irmãos de classe. É um vaqueiro, que trabalha sozinho, isolado".[29]

Desse modo, essa crítica de Rubem Braga amalgamou as principais questões que circularam em críticas por todo o país. No plano da Literatura, o surgimento de *Vidas secas* foi "necessário para dar nova feição ao romance brasileiro", afirmava o cearense Fran Martins.[30]

Ainda em relação ao lugar literário da obra, Joel Silveira sintetizou o que parecia ser o temor comum a todos os que esperavam encontrar, no novo romance de Graciliano, o repisado tema da seca se tornando maior que o próprio livro. Segundo Silveira, havia mesmo esse receio de Graciliano ter-se tornado realmente velho. E assim como a maioria dos críticos à época do lançamento, Joel Silveira substituiu o temor pelo alívio e a ele agregou certa tarefa que o livro exigia. *Vidas secas* foi, segundo o crítico sergipano, "um longo convite à análise".[31]

Seguindo o conceito de José Lins do Rego e como que contaminado por textos anteriores do próprio Graciliano, Valdemar Cavalcanti utilizou *Vidas secas* para a demonstração de dois tipos de literatura em disputa no país: uma para "leitores de paladar requintado", fornecida por "escritores gordos"; e outra, a dos "escritores magros". Nesse sentido, para Cavalcanti, "a ideia que se tem ante a saliência desse autor singular é a de um faquir", destacando que a obra conseguia ser o seu livro ao mesmo tempo "mais cheio de vida e de amargor".[32]

Sob o pseudônimo Gildo Pastor, Astrojildo Pereira lançou uma questão sobre o fenômeno social, político e econômico por trás da história daquela família de retirantes: "como vamos nós recebê-los?".[33] Mais clara não poderia ser a intenção da pergunta: como seria incorporada a massa proletária do campo, que saindo da exploração tradicional e anômala chegaria às cidades e encontraria, além de exploração similar, embora

---

29 Ibidem.

30 MARTINS, Fran. "Movimento Literário". *O Estado*, Fortaleza, 7 ago. 1938 (recorte, pasta 8, AGR, IEB-USP).

31 SILVEIRA, Joel. "*Vidas secas* – um convite à análise". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1938 (recorte, pasta 8, AGR, IEB-USP).

32 CAVALCANTI, Valdemar. "O romancista dos pobres diabos". *Gazeta do Povo*, Curitiba-PR, 27 abr. 1938 (recorte, periódicos, AGR, IEB-USP).

33 PASTOR, Gildo. "Vidas secas". *Revista Acadêmica*, n. 37, jul. 1938. (recorte, pasta 8, AGR/IEB/USP)

noutros termos, um jogo baseado na teoria geral da luta de classes? Essa questão seria uma das pedras de toque para o PCB, sobretudo no período da legalidade.

A jornalista paraense Eneida de Moraes, parceira na prisão em 1936, segue por essa trilha. Primeiro, colocando a obediência de Fabiano numa circunstância história inteligível a partir do isolamento que o torna um "servo e não servil" e não como uma condição ontológica: "Fabiano não é um fracassado. Se atende aos berros do patrão, berros sem precisão, se ouve as 'descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço', isso não significa que ele se tenha adaptado à servidão. É ainda seu isolamento que o obriga a obedecer sem discutir". Depois, coloca a temática do livro num panorama da Literatura universal, deixando ao regional a função de fornecer o chão realista para os elementos materiais do que ela chama de "romance análise", "que não nos dá, em absoluto, um sentido regional".[34]

Moacyr Werneck de Castro lembra a repressão como força motriz da obra, trazendo a experiência de Graciliano como termômetro tanto para a descrição dos instrumentos da repressão quanto para trabalhar na medida certa a compaixão que se sente por Fabiano e sua Família:

> Uma vez ele dizia que pouco se importava que todos os sofrimentos do mundo o atingissem: o essencial era arrancar deles material para a arte. O soldado amarelo, na sua verdadeira encarnação, foi utilizado assim; e prestou sem saber um grande serviço à literatura.[35]

**N**uma inflamada, extensa e até extravagante análise de *Vidas secas*, Júlio Tavares, o então pseudônimo de Carlos Lacerda, elenca quinze pontos para entender o que chama de "romance/conto" – são as "sugestões" do título da crítica. Passando pela detecção do desafio de construir Literatura a partir de matéria tão simples, pela utilização de tão severa economia de palavras, e até por uma inusitada defesa do "patético" como o caminho mais seguro para uma verdade advinda da Arte.[36]

---

34 ENEIDA. "Vidas secas, de Graciliano Ramos". *Esfera: Revista de Letras, Artes e Ciências*, ano I, n. 1, Rio de Janeiro, maio 1938, pp. 27-8 (recorte, pasta 8, AGR, IEB-USP)

35 CASTRO, Moacyr Werneck de. "Vidas secas". *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, abr. 1938 (recorte, pasta 8, AGR, IEB-USP).

36 TAVARES, Júlio. "Sugestões de *Vidas secas*". *Revista Acadêmica*, n. 35, maio 1938 (recorte, pasta 8, AGR, IEB-USP)

*Vidas secas* oxida o lugar de Graciliano Ramos na literatura e na história da cultura do Brasil. Para Luís Bueno, "com *Vidas secas*, Graciliano Ramos deu um xeque-mate no romance proletário, deixando a nu as suas limitações, ao mesmo tempo que o elevou a um grau de realização que jamais seria alcançado de novo".[37] Para Alfredo Bosi, é um rico exemplo do exercício de aproximação e distanciamento entre narrador e personagem, este último cercado pela seca em todos os seus significados, aquele sabendo-se agrestado por dentro.[38]

Em "O fator econômico no romance brasileiro", pequeno ensaio que ganhou as páginas da revista especializada *O Observador Econômico e Financeiro*, em 1937, retornando no jornal político *Tribuna Popular*, em 1945, ano da sua filiação ao Partido Comunista, Graciliano Ramos fez a crítica conceitual a toda a literatura brasileira ao mesmo tempo que impôs certa chave para a leitura de seus próprios romances:

> Faltava-nos naquele tempo, e ainda hoje nos falta, a observação cuidadosa dos fatos que devem contribuir para a formação da obra de arte. Numa coisa complexa como o romance o desconhecimento desses fatos acaba prejudicando os caracteres e tornando a narrativa inverossímil.
>
> [...]
>
> Um cidadão é capitalista. Muito bem. Ficamos sem saber donde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza. Outro é agricultor. Não visita as plantações, ignoramos como se entende com os moradores se a safra lhe deu lucro. O terceiro é operário. Nunca o vemos na fábrica, sabemos que trabalha porque nos afirmam que isto acontece mas os seus músculos nos aparecem ordinariamente em repouso.[39]

**N**a contenda com Octávio de Faria e sua crítica à chamada "literatura do Norte", que confundia "romance com testemunho, com obra educacional, com geografia, com história, com propaganda (nacional ou antinacional), com pornografia, com vinte outras coisas",[40] o autor de *Memórias do cárcere* assim respondeu:

---

37 BUENO, Luís, op. cit., p. 664.

38 BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, pp. 19-50.

39 RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 13 ed. Rio de Janeiro: Record, [1962] 1986, pp. 254-9.

40 FARIA, Octávio de. "Excesso de Norte", *apud* BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*, cit., p. 402.

> Realmente a geografia não tem nada com isso. Não podemos traçar no mapa uma linha divisória dos campos onde os cordões cantam e dançam.
>
> O que há é que algumas pessoas gostam de escrever sobre coisas que existem na realidade, outras preferem tratar de fatos existentes na imaginação. Esses fatos e essas coisas viram mercadorias. O crítico, munido de balanças e outros instrumentos adequados, pode medi-las, pesá-las, decidir sobre a mão de obra e a qualidade da matéria-prima, até certo ponto aumentar ou reduzir a procura, mas quem julga definitivamente é o freguês, que compra e paga.[41]

**A** partir daí, o artigo parte para a definição dessa arte dos escritores nordestinos; para a defesa de uma literatura amiga da vida, mesmo que ela seja desagradável e a arte advinda dessa amizade seja igualmente desagradável; parte também para o ataque aos literatos afastados da realidade, insinuando postura elitista, mais condizente com o tipo de produto que lançam à sociedade:

> Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos por as encontrarmos em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos.[42]

**C**ompartilhando em menor ou maior intensidade a defesa de um tipo de literatura que por estar em profunda associação com os aspectos visíveis da realidade corria o risco, não obstante sua qualidade, de ser considerada inferior, vários textos do período tocaram na mesma questão. Foi assim que na crítica de maio de 1937 a *Caminho de pedras*, de Rachel de Queiroz, Graciliano espancava as belas letras suaves:

> Não sei como irão receber esse livro os figurões gordos que em 30 faziam salamaleques à autora. Por alguns sinais vejo que não estão satisfeitos. E com razão: *Caminho de pedras*

41 RAMOS, Graciliano. "Norte e Sul". In: *Linhas tortas*, cit., p. 135.
42 Idem, pp. 135-6.

> é uma história de gente magra, uma história onde há fome, trabalho excessivo, perseguições, cadeia, injustiças de toda a espécie, coisas que os cidadãos bem instalados na vida não toleram. Há ali tristeza demais, rostos amarelos, desânimos, incompreensões, desavenças.[43]

**P**or outro viés, duas críticas, uma antes da prisão, outra depois, reforçaram a assertiva de que o "eu" não só era uma constante presença nos escritos de Graciliano, como era uma cobrança que fazia aos escritores, um chamado à responsabilidade de manejar "sujeitos mais ou menos imaginários", mas ligados à realidade social do escritor, pelo menos dos que Graciliano julgava dignos de carregarem esse nome.

A partir da tendência defendida por Jorge Amado de os romances passarem a ter cada vez mais personagens coletivos, Graciliano, em fevereiro de 1935, na *Folha de Minas*, escreveu sobre *Suor*:

> O Sr. Jorge Amado tem dito várias vezes que o romance moderno vai suprimir o personagem, matar indivíduo. O que interessa é o grupo – uma cidade inteira, um colégio, uma fábrica, um engenho de açúcar. Se isso fosse verdade, os romancistas ficariam em grande atrapalhação. Toda a análise introspectiva desapareceria. A obra ganharia em superfície, perderia em profundidade.[44]

**E**m julho de 1938, no *Diário de Notícias*, a crítica foi sobre *Rua do Siriri*, de Amando Fontes. O mote que conduzia a crítica era a linguagem artificial:

> [...] No livro do sr. Amando Fontes, dialogado quase todo, não topamos um palavrão.
>
> [...]Afirmam por aí que as personagens duma história começando a mexer-se, têm vida própria e arrastam o autor, fazem coisas que ele não desejaria fazer. Refletindo, vemos que isso é uma frase sem sentido, dessas que se repetem e se acanalham na boca de toda a gente. As personagens são talvez o autor, e se aparecem diferentes, é que o romancista, como um ator, se transforma, vira santo ou patife conforme as circunstâncias, às vezes os dois simultaneamente.

43 Idem, "Caminho de pedras". In: *Linhas tortas*, cit., p. 137.
44 Idem, "O romance de Jorge Amado". In: *Linhas tortas*, cit., pp. 95-6.

> O sr. Amando Fontes muda pouco e não chega a extremos, mas as suas heroínas estão mais perto da hagiografia que da crônica policial.[45]

**O** lugar Graciliano Ramos é esse: um ponto entre o eu e o nós, o indivíduo e a sociedade, mas sobretudo entre a imaginação e a realidade, ou, noutras palavras, entre a ficção e a materialidade. Sua literatura forçou um tipo de crítica também confessional (ou testemunhal), cujo lugar da escrita aparecia mostrando sua ossatura. Sua literatura e suas críticas ajudaram a ver na crítica uma ação social, formando uma ciranda que pode perfeitamente girar noutro sentido: Graciliano… crítica… Graciliano…

---

**Fabiano Mendes** é Professor Adjunto da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

45 Idem, "As mulheres do sr. Amando Fontes". In: *Linhas tortas*, cit., pp. 115-6.

# AS ARMAS DO INVASOR: LUIZ RUFFATO E AS DISPUTAS DO CAMPO LITERÁRIO BRASILEIRO

Rodrigo da Silva Cerqueira

**RESUMO:** O presente artigo busca analisar certas disputas que formam o campo literário brasileiro atual. Para isso, levantamos algumas tomadas de posição do escritor mineiro radicado em São Paulo, Luiz Ruffato, em especial posicionamentos extraliterários, entrevistas e depoimentos que de algum modo desenham uma autoimagem através da qual o autor se define enquanto intelectual ao passo que reflete sobre algumas lutas no interior do campo contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ruffato; Campo; Contemporaneidade.

***ABSTRACT:*** *The current article aims to analyse certain disputes that build the actual Brazilian literary field. To that end, we have taken a few positions taken by Luiz Ruffato, in particular interviews and testimonies that in some way draw a self image through which the author defines himself as an intellectual while reflecting on the struggles within the contemporary field.*

***KEYWORDS:*** *Ruffato; Field; Contemporaneity.*

"Penetra-se na literatura não como se professa em uma ordem secreta, mas como se penetra em um clube seleto", afirma Pierre Bourdieu;[1] para o sociólogo francês, o que está em jogo no mercado das artes em geral é a construção de um nome, processo no qual reina a importância do capital simbólico, "única acumulação legítima". O nome, no entanto, surge apenas se se leva em conta o campo no qual determinado produtor cultural se insere, um "espaço das lutas pelo monopólio do poder de consagração em que, continuamente, se engendram o valor das obras e a crença neste valor".[2] Assim, só seria possível analisar a construção de determinado nome no campo artístico tendo em vista as dinâmicas formadoras do próprio campo, as lutas que norteiam os códigos de aceitação por ele articulados, o valor que se produz e se contesta, o tempo que se tenta criar através de tais disputas:

> Não é demais afirmar que a história do campo é a história pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e apreciação legítimas; é a *própria luta* que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza. O envelhecimento dos autores, obras ou escolas não é, de modo algum, o produto de um deslize mecânico para o passado, mas a criação continuada do combate entre aqueles que fizeram época e lutam para que esta perdure, por um lado, e, por outro, aqueles que, por sua vez, não podem fazer época sem remeter para o passado os que têm interesse a interromper o tempo, a eternizar o estado presente; entre os dominantes que estão comprometidos com a continuidade, a identidade, a reprodução, e os dominados os recém-chegados, que estão interessados na descontinuidade, ruptura, diferença, revolução.[3]

Torna-se, pois, necessário a qualquer produtor que queira situar-se em destaque no campo fazer surgir para si uma nova posição, o que requer a construção da diferença, um novo lugar dentro das lutas que dinamizam o próprio espaço, posição oposta àquela fração do campo que, ao dominar seus principais postos, domina também a produção da crença, as construções em torno da noção de valor que a norteiam. Analisar, portanto, a elaboração de um nome no campo é analisar como se dão determinadas lutas, os códigos em torno dos quais as mesmas gravitam e as particularidades de cada embate.

1 BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 3 ed. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012, p. 22.

2 Idem, p. 25.

3 Idem, p. 88, grifos no original.

O exame de tais lutas na contemporaneidade, porém, requer um olhar atento aos movimentos realizados pelos produtores culturais não só através da obra, mas também em torno da própria obra, em discursos auxiliares que passam a atuar na produção do significado, designando modos de ler criticamente o objeto artístico. A numerosa quantidade de revistas especializadas, espaços de discussão, "o aumento do pessoal dedicado, em tempo completo ou parcial, à *celebração* da obra de arte, a intensificação da circulação das obras e dos artistas",[4] tudo

> contribui para favorecer a instauração de uma relação sem precedentes, análoga àquela que conhecem as grandes tradições esotéricas, entre o corpo dos intérpretes e a obra de arte. De modo que será necessário tornar-se cego para não enxergar que o discurso sobre a obra não é um simples acompanhamento, destinado a favorecer sua apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor.[5]

**O** acompanhamento e a posterior análise desses discursos auxiliares (entrevistas, depoimentos, performances) delimitam certos aspectos da produção de sentido da obra e ajudam na tentativa de compreender as lutas em que seu produtor pode inserir-se. O objetivo deste ensaio é, a partir dessas intervenções externas, construir uma visão crítica sobre as dinâmicas de produção de sentido e as lutas que as acompanham no campo literário brasileiro contemporâneo. Para isso, busca-se analisar algumas entrevistas e depoimentos do escritor Luiz Ruffato, a fim de se discutir como nessas tomadas de posição pode ser lido o estabelecimento de uma concepção particular sobre o fazer literário que, ao mesmo tempo, indica certas lutas nas quais o produtor procura inserir seu nome.

## JUÍZOS PULVERIZADOS

**A** importância do discurso sobre a obra apontada por Bourdieu, porém, deve ser dimensionada no que diz respeito ao campo literário brasileiro atual, sendo necessária uma breve análise de conjuntura que, em linhas gerais, pode nos esclarecer certas dinâmicas existentes no próprio campo.

---

4 Ibidem.
5 Ibidem.

O exame de algumas reflexões contemporâneas sobre a literatura brasileira torna possível reconhecer certa inquietação acerca das discussões que giram em torno dessa produção, principalmente no que diz respeito ao papel da crítica. Em artigo publicado na revista *Germina*, em outubro de 2005, o professor e crítico literário Paulo Franchetti indica haver uma tensão entre duas vertentes da crítica literária: a crítica que se preocupa em avaliar os objetos culturais no presente, sem, assim, atentar para certa perenidade que esse mesmo objeto pode obter com o tempo; e a crítica mais diretamente ligada ao valor, que não se preocuparia em agradar aos produtores da atualidade, mas em avaliar, com rigor maior, tanto o objeto artístico quanto o juízo crítico que sobre ele se realiza:

> De um lado, temos a atividade que firma conceitos e avaliações a partir da experiência direta e imediata com o objeto, isolado no tempo do presente. Na verdade, trata-se de uma ilusão: a crítica que procede dessa forma está condenada a ser a expressão do presente imediato apenas na medida em que isso significa render-se ao lugar-comum do passado imediato, às fórmulas e esquemas de pensamento dominantes, que dão o conforto do já sabido e que são, em regra, uma mistura incongruente de pedaços vários de postulações canônicas que, na origem, poderiam inclusive ser autoexcludentes. É aqui que se enquadra a maior parte do que hoje se denomina "jornalismo literário"; e é este o reino tanto do *press-release*, quanto da crítica de compadrio.
>
> De outro lado, temos a atividade de propor revisões de princípios e de avaliações, em função de mudanças nos horizontes do campo, da perspectivação histórica e de um amplo repertório de referências. Para dizer de outro modo: a atividade de avaliar o objeto e, ao fazê-lo, avaliar e reorganizar o próprio padrão de julgamento. Essa atividade crítica, recusando o lugar do já falado e recusando ser simplesmente o discurso que sanciona o já esperado, contribui para determinar a forma da recepção futura dos objetos que analisa. Ou seja, trata-se de uma atividade que busca criar as condições para a sobrevivência dos objetos novos com que se defronta e que terá mais poder nessa função, quanto mais novos, inusitados e exigentes forem os objetos criticados.[6]

6 FRANCHETTI, Paulo. "O mercado da crítica". *Germina: Revista de Literatura e Arte*, vol. 1, n. 4, out. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_out05.htm>. Acesso em: 23 fev. 2017.

**A** separação entre as duas vertentes de juízo crítico traz consigo a valorização da segunda (com a qual o articulista se identifica), numa espécie de delimitação das visões, como se apenas este modelo de crítica, imune a influências dos produtores culturais e sem quaisquer relações com outros agentes do campo, priorizasse o real valor do objeto artístico, buscando a "verdadeira obra de arte". Além de enfileirar – delimitando relevância – dois campos de pensamento, o desejo de Franchetti por um julgamento independente traz subjacente outra questão levantada pela perda, na atualidade, do centralismo dos julgamentos. É como se, com o aumento da produção tanto criativa quanto reflexiva não mais fosse possível o surgimento de autoridades do juízo, críticos ou instâncias que de algum modo condensariam a reflexão sobre o fazer artístico.

Em tom distinto do adotado por Franchetti, Jefferson Agostini Mello delineia essa mesma ausência de centralismo na construção do pensamento crítico brasileiro hoje. Lembrando o curto alcance da literatura brasileira no que diz respeito ao público, Mello reflete sobre a mudança da própria circulação da produção literária e o surgimento de novas instâncias para seu julgamento:

> Até por volta dos anos 1980, a crítica literária de primeira hora era publicada, principalmente, nos jornais e dizia respeito, sobretudo, à literatura do presente, podendo ser escrita também por acadêmicos que atuavam, à época, em duas frentes distintas (no caso, o jornal servia para tudo o que era contemporâneo, e o artigo acadêmico e a tese para os temas e autores do passado). Porém, nas últimas décadas, com a diminuição do espaço para a crítica literária no jornal e com o quase desaparecimento das revistas não acadêmicas, isto é, não vinculadas diretamente às universidades e seus departamentos, a literatura contemporânea se tornou cada vez mais objeto de análise da crítica universitária, e foi sendo direcionada, a partir de seus espaços de publicação, a um público restrito.[7]

**M**esmo perdendo espaço na imprensa tradicional, não se pode dizer que a literatura brasileira circule menos; modificam-se os caminhos de circulação, cada vez mais específicos, e o perfil do público. A criação de mais cursos de graduação e pós-graduação em Letras, a chegada e a difusão dos estudos culturais, a atenção das demandas do público

7 MELLO, Jefferson Agostini. "Crises comparadas: reagir para preservar". *Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 19, n. 2, pp. 69-89, pp. 85-6, 2015.

conseguida via internet geram plataformas de discussão acerca da literatura do presente inexistentes há três ou quatro décadas.

Ainda que de público restrito, a literatura contemporânea tem seus espaços de reflexão, lugares de discussão que, ao fim e ao cabo, constroem um campo de forças cujas questões particulares não mais são articuladas por veículos específicos de difusão do pensamento (como o caso dos suplementos culturais da grande imprensa), mas pulverizadas. Tal processo não acarreta necessariamente o desaparecimento do juízo crítico; antes, tem-se uma nova conjuntura, em que a autoridade para falar sobre a obra de arte e refletir sobre seu valor é distribuída de modo mais heterogêneo, traço que de alguma forma impulsionaria ainda mais as disputas entre visões sobre o fazer artístico.

Sob tal aspecto, entrevistas e depoimentos de autores passam a ter maior importância no que tange à produção da crença; junto a ensaios, artigos e resenhas críticas produzidos pela crítica literária (de autores normalmente filiados à Academia), esses textos produzem uma espécie de constelação de julgamentos, trazendo consigo as disputas que se vão acirrando em torno de formas como se ler a literatura, ou até formas de definir o que é literatura. Nesse sentido, a atuação de Luiz Ruffato no campo literário brasileiro possibilita uma reflexão interessante sobre as dinâmicas características desse, já que, nas intervenções que acompanham sua obra literária, o autor de *Eles eram muitos cavalos* parece buscar definir-se enquanto intelectual (uma autoimagem que vai sendo desenhada de modo bastante específico), ao passo que constrói uma concepção particular sobre o papel da literatura, apontando no processo para outras concepções contra as quais ele se posiciona na tentativa também de legitimar o próprio nome.

## ESCREVER É COMPROMISSO

**D**entre as intervenções que acompanham a obra literária e, pelas próprias dinâmicas do campo, acabam por surgir como parte importante da produção do valor da obra, destaca-se, no caso de Ruffato, o discurso de abertura da Feira Internacional do Livro de Frankfurt, em 2013, ano em que o Brasil foi o país homenageado. Ponto alto da trajetória do escritor, devido à importância do evento, o pronunciamento daquele 8 de outubro ilustra bem a imagem de intelectual que Ruffato desenha para si. Logo na introdução do discurso, o autor elabora de maneira breve e ao mesmo tempo elucidativa sua concepção de literatura: "Para mim, escrever é compromisso".

Trata-se de um vínculo estreito entre a escrita e a realidade, como se a literatura só resultasse em todo seu potencial quando munida de engajamento social. Ciente da realidade em que vive, Ruffato buscaria refletir sobre ela, problematizá-la a ponto de, através da ficção, ser capaz de questionar suas bases e, quem sabe, apontar caminhos para a resolução de seus problemas:

> Não há como renunciar ao fato de habitar os limiares do século 21, de escrever em português, de viver em um território chamado Brasil. Fala-se em globalização, mas as fronteiras caíram para as mercadorias, não para o trânsito das pessoas. Proclamar nossa singularidade é uma forma de resistir à tentativa autoritária de aplainar as diferenças.
>
> O maior dilema do ser humano em todos os tempos tem sido exatamente esse, o de lidar com a dicotomia eu-outro. Porque, embora a afirmação de nossa subjetividade se verifique através do reconhecimento do outro – é a alteridade que nos confere o sentido de existir –, o outro é também aquele que pode nos aniquilar… E se a Humanidade se edifica neste movimento pendular entre agregação e dispersão, a história do Brasil vem sendo alicerçada quase que exclusivamente na negação explícita do outro, por meio da violência e da indiferença.[8]

**H**á, então, um limite bastante claro no qual o papel do escritor seria o de analisar criticamente a realidade e, através de sua escrita, problematizá-la. Surgiria daí, no entanto, mais do que uma concepção de literatura ou da relação entre autor e escrita. O que se parece elaborar é uma autêntica autoimagem em cuja base se encontra um perfil de intelectual engajado, para quem a arte só tem razão se acompanhada pelo engajamento.

Carlos Palacios, analisando certa permanência do Naturalismo no romance *Eles eram muitos cavalos*, publicado por Ruffato em 2001, reflete sobre o posicionamento do escritor no discurso de Frankfurt, ressaltando justamente o peso desse engajamento na literatura defendida naquele pronunciamento de 2013:

> Ao longo do discurso, é fácil perceber que o compromisso do escritor deve ser com as questões sociais de seu país: o genocídio dos índios, a escravidão e o ainda existente

---

8 RUFFATO, Luiz. "Discurso de abertura da Feira Internacional do Livro de Frankfurt". *O Estado de S. Paulo*, 8 out. 2013. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463>. Acesso em: 23 fev. 2017.

> abismo social entre negros e brancos, a homofobia, o racismo, a violência, a impunidade – enfim, uma extensa lista de problemas sociais dos quais o Brasil, de fato, possui índices vergonhosos. Para Ruffato, é por meio dessas questões sociais que se daria o compromisso do escritor. [...] O foco de seu discurso se concentra em uma espécie de escolha do escritor, como se tivesse diante de si a seguinte questão: qual face do Brasil será representada? Positiva ou negativa, otimista ou pessimista, idealizada ou crítica? Ruffato diz apostar na via da crítica, no confronto daquilo que há de negativo, de modo a representá-lo com fins transformadores.[9]

**P**ara Palacios, no entanto, essa posição marcada traz consigo um problema maior pois, a partir da "militância" ou do engajamento, transfere-se para a literatura um papel "muito estreito e excessivamente prático"; excluir-se-ia, dessa forma, a "contradição, o conflito", tratando a ficção sob uma "visão única" acerca da realidade.[10]

Essa redução do escopo, ou melhor, essa definição sobretudo marcada pelo direcionamento da literatura como instrumento de contestação da realidade social, pode ser analisada tendo em vista o modo como Ruffato constrói para si uma posição particular no campo, um lugar de fala que vai sendo elaborado em outras tomadas de posição extraliterárias, e que teria seu ponto de consolidação no discurso de 2013. Dessas intervenções, há uma imagem de intelectual que surge, sempre em consonância tanto com a ficção por ele construída quanto com sua própria trajetória individual, a autoimagem anteriormente mencionada, e que o autor edifica paulatinamente.

Para esmiuçar esse processo de construção, pode ser interessante revisitar um depoimento publicado por Ruffato originalmente no livro *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*, organizado por Izabel Morgato e Renato Cordeiro Gomes em 2008. A data do texto é significativa, já que se trata também do ano em que Ruffato publica *O livro das impossibilidades*, quarto volume da pentalogia *Inferno provisório* (2005–2011) e cujo objetivo seria, nas palavras do próprio autor, narrar a "história do proletariado brasileiro".[11] Desde sua introdução, o compromisso com a literatura é criado

---

9 PALACIOS, Carlos. "O autoritarismo do real em *Eles eram muitos cavalos*". *Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 19, n. 2, pp. 116-129, 2015, p. 117.

10 Idem, p. 118.

11 Essa definição é dada pelo próprio Ruffato em entrevista a Heloísa Buarque de Holanda e Ana Lígia Matos. RUFFATO, Luiz. "Literatura como projeto: entrevista [10 de março de 2006]". Entrevista concedida

tendo em conta as experiências do escritor, como se a trajetória do sujeito desse corpo à ficção por ele construída:

> Na mesa do meu escritório, de onde avisto os prédios do bairro da classe média alta de Higienópolis, do outro lado da Avenida Pacaembu, em São Paulo, há um porta-retrato. Nele, uma fotografia embaçada registra uma estranha composição: em primeiro plano um menino, trajando uma curta blusa de flanela, um desajeitado short e um sujo par de chinelos de dedo, tristes e assustados olhos semifechados. Pousadas em seus ombros magros, duas mãos femininas; ao lado, parte de uma perna de calça e uma barriga, que se adivinha em breve proeminente, indicam a existência de um homem (marido das mãos femininas, talvez). Assentada sobre o braço da mulher, uma outra mão. Pela composição das sombras, deduz-se a tarde, e pelas roupas, o final de inverno. Assim a foto sobre a mesa: o menino surge de corpo inteiro, mas os outros três personagens são inidentificáveis – falta-lhes o rosto, página em branco onde se imprime nossa individualidade, nossa singularidade, nossa história, enfim.
>
> Todo o meu esforço como escritor tem sido o de tentar recompor essa imagem. O menino, identifico-o, sou eu, aos cinco ou seis anos de idade. Mas quem são os outros três personagens que, numa tarde de inverno para sempre perdida, imobilizaram-se para o olhar amador de alguém por detrás da máquina fotográfica? Quais são seus nomes, de onde vieram, onde estarão agora, o que fizeram de suas vidas, foram felizes? Do menino, sei eu – e, curiosamente, é o que menos importa. Mas, e todos aqueles que sucumbiram, sem voz e sem nome, e que a História registrará apenas nas lápides de humildes cemitérios que a borracha do tempo apagará? E os outros, que nem mesmo a morte resgatará do anonimato?[12]

**A**o identificar os prédios de "classe média alta" do bairro Higienópolis como se alheios a seu cotidiano (o que não se pode dizer de um morador do bairro de Perdizes, região também habitada por cidadãos economicamente inseridos na mesma classe), Ruffato elabora seu olhar sobre o mundo atrelado à infância, sua origem social. Esse aspecto é reforçado pela fotografia do arquivo pessoal que direciona em princípio as reflexões do

------------

a Heloísa Buarque de Holanda e Ana Lígia Matos. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literatura-com-um-projeto-entrevista-com-heloisa-buarque-de-holanda/>. Acesso em: 23 fev. 2017.

12 RUFFATO, Luiz. "Até aqui, tudo bem!". *Água da palavra*, n. 3, pp. 1-6, mar. 2011, p. 1.

autor sobre seu fazer literário, como se a ficção surgisse sem quaisquer filtros de uma rememoração do cotidiano familiar, e, além disso, fosse instituída como voz de uma determinada parcela da sociedade cujo horizonte de expectativas e a visão de mundo fossem profundamente distintos daquele que seria o olhar sobre a realidade cultivado pelos moradores dos ricos bairros paulistanos.

É também relevante a maneira como a fotografia é desenhada pelo escritor, oferecendo as bases ideais para que sua literatura seja vinculada a objetivos bastante específicos. Afirmando que a imagem da família se encontra parcialmente apagada, e o único rosto identificável – o seu – seja "o que menos importa", o escritor direciona o depoimento à ideia de que a literatura pode rever o passado, oferecer uma nova visão sobre a História, em que se ofereça luz às várias vidas que se perdem no curso do tempo.

Resgatar aqueles que foram esquecidos, deixados para trás em "humildes cemitérios", é justamente o objetivo do *Inferno provisório*, o ambicioso projeto literário cujas intenções são constantemente explicitadas em entrevistas e participações em eventos literários. Conforme aponta o autor, a pentalogia seria uma tentativa de discutir

> […] a formação e evolução da sociedade brasileira a partir da década de 1950, quando tem início a profunda mudança do nosso perfil socioeconômico, de um modelo agrário, conservador e semifeudal para uma urbanização desenfreada, desarticuladora e pós-industrial, e suas consequências na desagregação do indivíduo. Para tanto, uso da máxima de Caetano Veloso, que sintetiza bem as nossas agruras, "Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína". Ou seja, pulamos da roça para a periferia decadente urbana sem escalas… Evidentemente, essa descrição abarca apenas a superfície da narrativa. Contudo, é o entrecruzamento das experiências "de fora" e "de dentro" dos personagens o que me interessa. Importa-me estudar o impacto das mudanças objetivas (a troca do espaço amplo pela exiguidade, a economia de subsistência pelo salário etc.) na subjetividade dos personagens. Erigir essa interpenetração da História com as histórias, acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem a realiza sem o saber.[13]

**H**á aqui uma delimitação: a aposta na série literária de cunho social e crítico, que se propõe a rever o passado nacional sob um olhar diverso do que até então fora praticado na literatura brasileira, já que articulado por um escritor cujas raízes remetem a uma

13 Idem, p. 4.

classe normalmente alijada do mercado de bens simbólicos e, portanto, impossibilitada de exprimir subjetivamente sua visão de mundo. Nesse posicionamento parece estar em jogo a construção da figura do autor enquanto uma espécie de emissor autorizado, para quem a vivência possibilita um olhar diverso sobre a realidade.

Resumidamente, tratar-se-ia de erigir uma confiabilidade na própria ficção garantida pelo reconhecimento de que esta é produzida por alguém que sabe, pela própria trajetória, como narrar as situações ali dramatizadas. Esse posicionamento confirma-se em diversas entrevistas dadas pelo autor acerca da construção de sua literatura; perguntado por Rafael Stedile sobre o porquê de escrever acerca do cotidiano da classe trabalhadora, o autor articula assim sua ficção à própria biografia:

> Para responder isso eu tenho que explicar um pouco a minha biografia. Eu nasci em Cataguases, no interior de Minas Gerais. Meus pais eram filhos de imigrantes italianos e portugueses. A minha mãe era lavadeira de roupas, era analfabeta, e meu pai era pipoqueiro, semianalfabeto. Eles moravam na periferia da cidade. Eu nasci e cresci em bairros operários. Trabalho desde os seis anos de idade, trabalhei como operário têxtil, como torneiro mecânico.[14]

**A** ligação entre trabalho artístico e trajetória pessoal é, porém, elaborada em alcance um pouco maior, não apenas relacionada à criação literária mas também à autoimagem que parece o autor ir construindo. Para esta, concorre também uma reflexão sobre a tradição literária brasileira que a ela se vai adensando, dando forma a um lugar de fala particular que o escritor tenta erigir para si. Ao próprio Rafael Stedile, Ruffato indica ter começado a escrever sobre o cotidiano fabril com ciência de estar se aventurando em uma vereda inexplorada pela ficção nacional, já que desde o início do processo se dera conta de que “a literatura brasileira não tratava das pessoas que eu conhecia, das pessoas com quem eu convivi no bairro operário”.[15]

A ausência, porém, constrói-se enquanto espaço para Ruffato proclamar o que ele considera como diferença, se comparado aos demais produtores literários. Além

---

14 RUFFATO, Luiz. “Literatura brasileira não trata dos trabalhadores: entrevista [22 de abril de 2014]”. Entrevista concedida a Rafael Stedile. Disponível em: <http://www.dmtemdebate.com.br/literatura-brasileira-nao-trata-dos-trabalhadores/>. Acesso em: 23 fev. 2017.

15 Ibidem.

disso, parece que o autor quer apontar armas a um inimigo contra o qual sua literatura se oporia. Se para existir no campo é preciso instituir uma nova posição no espaço de lutas, o lugar que o autor de *Eles eram muitos cavalos* vai tentando ocupar é de oposição a uma literatura que ele afirma ser realizada pelas elites econômicas do país:

> A Literatura fica representando a si mesma e a classe média é a que estuda, portanto, ela estará sempre se representando. Se você pensar em termos mais amplos, a Literatura Brasileira, muitas vezes, fica bastante limitada a um olhar da classe média sobre a própria classe média. É inevitável que isso aconteça por conta da questão que temos uma educação formal no país de péssima qualidade. É quase impossível alguém que não é da classe média alta ter uma educação formal suficiente para se tornar escritor. Eu sou uma exceção.[16]

**P**osicionando-se como exceção, pelo imaginário que traz consigo, pela visão de mundo que configura em sua ficção, Ruffato constrói de maneira bastante clara seu lugar no campo literário; trata-se de um intelectual ligado à classe baixa, cuja habilidade para dramatizar o cotidiano da mesma vem justamente pela experiência pessoal. O lugar de onde fala o escritor, no entanto, não só o define, mas também esboça as disputas nas quais ele afirma se inserir para consolidar seu nome enquanto original, movimento acerca do qual é possível refletir tentando trazer à tona certas tensões presentes no campo literário brasileiro atual.

## CONCEITOS EM DISPUTA

**O** termo "multiplicidade" vem sendo adotado por parte da crítica literária brasileira para ilustrar o que seria o principal traço da ficção atualmente produzida no Brasil. Flávio Carneiro, numa das primeiras obras que se dedicam a estudar a literatura nacional do século XXI (o livro do professor e crítico literário examina a produção em prosa do

---

16 RUFFATO, Luiz. "Eu me dei como tarefa tentar representar a camada social baixa na literatura: entrevista [20 de dezembro de 2013]". Entrevista concedida a Jorge Filholini e Vinicius de Andrade. Disponível em: <https://livreopiniao.com/2013/12/20/luiz-ruffato-eu-me-dei-como-tarefa-tentar-representar-a-camada-social-baixa-na-literatura-brasileira/comment-page-1/>. Acesso em: 23 fev. 2017.

início da primeira década dos anos 2000), destaca a diversidade de estilos e o traço ideológico que a acompanha, uma certa ausência de grandes embates:

> O traço marcante da prosa brasileira deste início de milênio, num processo deflagrado [...] nos anos 80 e intensificado nos 90, é o da convivência pacífica dos mais diversos estilos. É certo que não se pode pensar em nenhum período literário em termos de homogeneidade absoluta [...] porém o que se vê hoje, ao contrário de períodos históricos anteriores, é a ausência do embate entre forças conflitantes. Parece haver lugar para todas as experimentações, não só aquelas que marcaram os últimos vinte anos de nossa ficção como também as anteriores, de feição vanguardista ou mesmo pré-modernas.[17]

**A** ausência de conflitos faz da experimentação a estilização da multiplicidade. Analisando textos críticos sobre a produção literária contemporânea, entretanto, é possível identificar que essa pluralidade de vozes não se consolida na própria construção do pensamento que lê a atual literatura pelo prisma da variedade. É o caso, por exemplo, dos apontamentos de Beatriz Resende sobre a produção ficcional do presente, indicando as novas formas do fazer literário que se vão despertando na cultura brasileira do início dos anos 2000. Argumentando que a época encerra a consolidação de um "sistema literário com conceitos próprios",[18] a autora lista três evidências que ilustrariam a ficção contemporânea:

> 1. A escrita de uma nova literatura democrática que aposta na instituição de um sistema literário partilhado, que reconhece novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura.
>
> 2. O deslocamento das narrativas do espaço local, nacional. O rompimento com a tradição literária de afirmação da língua, da nação, dos valores culturais nacionais. Em vez da literatura que fala do Brasil, que usa a cor local como valor (rentável) de troca, a literatura que busca se inserir, sem culpa, no movimento dos fluxos globais.

---

17 CARNEIRO, Flavio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 33.

18 RESENDE, Beatriz. "Possibilidades da escrita literária no Brasil". In: FINAZI-AGRÓ, Ettore; RESENDE, Beatriz (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2014, pp. 9-24, p. 14.

> 3. A ruptura com a tradição realista da literatura, não pelo uso de recursos ou formatos próprios da ficção não realista como o absurdo ou real-imaginário latino-americano, mas pela apropriação do real pelo ficcional de formas diversas, com a escrita literária rasurando a realidade que, no entanto, a incorpora. O documental e o ficcional podem conviver na mesma obra, como acontece em outras criações artísticas contemporâneas.[19]

Comparados os três itens, é possível ler certa contradição numa produção que se quer "democrática" mas, ao mesmo tempo, pouco afeita a determinadas formas de se fazer literatura. Tudo parece girar em torno de um ideal de ruptura constante, que prega o arcaísmo da ficção de cunho social, herdeira do Realismo, alijada pois da "reconfiguração" por que a arte literária passaria na contemporaneidade. A literatura que se deseja ver formada na atualidade passaria, então, por um crivo bastante específico, para o qual determinados procedimentos estéticos, normalmente aqueles ligados à problematização das fronteiras entre verdade e ficção e ao questionamento da própria forma literária, são necessários, enquanto outros, vinculados a uma literatura mais – digamos – referencial, são deixados de lado.

Na análise dos discursos sobre a crise da literatura atual, o já citado Jefferson Agostini Mello ilustra como essa leitura crítica um tanto restrita sobre a produção ficcional, mesmo ancorada no ideal de multiplicidade, traz subjacente uma disputa que posiciona a ficção de cunho realista à margem, como se não se tratasse de literatura:

> Para alguns dos críticos e escritores brasileiros da atualidade, a melhor prosa de ficção não é necessariamente aquela que conta bem uma história, ou a que aborda uma questão social, mas a que coloca em xeque a própria narração e a representação, aquela que, por dentro da literatura, questiona a estabilização das formas literárias, ou, ainda, a que trata de valores humanos, universais, abstratamente.[20]

Se a literatura que visa a colocar em cena questões sociais é alijada das definições sobre o real fazer literário, seus produtores, por consequência, serão igualmente excluídos do posto de escritores. Assim, haveria uma extrema valorização da técnica (entendida sob esse prisma como a possibilidade de questionar as formas de expressão), em detrimento dos questionamentos sociais que a ficção pode suscitar.

---

19 Ibidem.
20 MELLO, Jefferson Agostini. Op. cit., p. 85.

Esse pensamento pode ser encontrado, por exemplo, no anteriormente mencionado artigo de Carlos Palacios sobre *Eles eram muitos cavalos*. Argumentando que o projeto literário do escritor cria um mundo onde "não há saída, possibilidade de criação ou reinvenção",[21] Palacios indica que o romance de Ruffato pouco oferece à produção literária, já que a narrativa "questiona os valores desse mundo, mas jamais a representação dele".[22] Haveria, então, em *Eles eram muitos cavalos* uma espécie de autoritarismo, pois tudo se encontra numa representação unívoca da realidade, enquanto a literatura – a verdadeira, depreende-se – "deve mostrar que tudo está em questão, que tudo pode ser desconstruído".[23]

O caráter imperativo dessa literatura que necessita de determinados procedimentos para ser elaborada, assim como necessita construir um olhar voltado à problematização da representação, vai ao encontro de uma perspectiva excludente, tornando inviável qualquer projeto que se sustente em diferença a seus postulados. Pode-se compreender daí, entretanto, não apenas a existência de um debate estético, mas uma autêntica disputa estético-política que, no fundo, ligaria a arte ainda a determinados produtores, aqueles cujo capital cultural consolida um imaginário sobre arte e uma prática artística particulares, em cujas bases conceituais se encontra a necessidade de a literatura, por exemplo, refletir sobre si mesma e sobre os limites da representação para ser efetivamente considerada literatura. Por consequência, somente os escritores com ciência de que a literatura "deve" mostrar que tudo pode ser desconstruído são aqueles que sabem o que é escrever, ou que escrevem bem e, por isso, podem ser chamados de escritores.

Nessa conjuntura, não se pode analisar como mera reflexão sobre o fazer literário declarações como esta, dada por Luiz Ruffato ao *site Livre Opinião* logo após a Feira Internacional do Livro de Frankfurt:

> A Literatura, dentre todas as artes, talvez seja a mais estranha. Porque, por exemplo, você pode ser um músico sem ter estudado música, você pode ser cineasta sem ter feito a educação formal nesta área, você pode fazer artes plásticas sem também fazer uma área voltada a esta, mas você não pode fazer Literatura sem ter tido uma educação formal. E

---

21 PALACIOS, Carlos. "O autoritarismo do real em *Eles eram muitos cavalos*", cit., p. 124.

22 Idem, p. 127.

23 Idem, p. 128.

> isto é o problema. Acontece que quem pode fazer educação formal é a classe média e não é só saber ler e escrever, mas é necessário ler e escrever bem.[24]

**R**econhecer a necessidade de "escrever bem" aproximaria a concepção de literatura do autor de *Inferno provisório* de certo beletrismo, ou de uma ficção para a qual a técnica, a habilidade, a consciência acerca das possibilidades da escrita literária sejam o principal fundamento. Por outro lado, ao condicionar esse "escrever bem" enquanto um problema não só literário como também social, Ruffato questionaria as bases desse beletrismo enquanto abriria portas para uma literatura a ele divergente, não só do ponto de vista estético.

Em perspectiva mais ampla, a diferença se basearia num olhar diverso sobre a própria realidade social, ou melhor, num entendimento de que só esse olhar distinto garantiria uma ficção efetivamente nova. Esse olhar, todavia, não dependeria apenas de uma forma de abordar literariamente o real, mas de uma relação efetiva entre o produtor e a realidade, que instrumentalizaria sua visão de mundo. Perguntado sobre os motivos que o levaram a triunfar na profissão de escritor, Ruffato desenha essa relação com a realidade pela própria trajetória, reforçando a imagem de intelectual que cria para si no campo:

> Eu consegui porque sempre encarei o fato de ser escritor como ser torneiro mecânico, como ser jornalista, gari, médico ou engenheiro. Se as pessoas ganhavam dinheiro com essas profissões, por que eu não podia ganhar como escritor? Nunca encarei isso de ser escritor como uma coisa sagrada. Sempre achei isso um porre, uma forma da classe média alta dizer que existem pessoas que são iluminadas e vocês, que não são. Eu sempre entrei pela porta do fundo.[25]

**A** ratificação do lugar de fala, o papel de emissor autorizado assumido a partir desse local, estabelece uma disputa simbólica centrada numa divisão de literaturas que é também uma divisão de classes. Contra a literatura de "classe média alta" – podendo aqui ser substituída pela literatura que emerge das reflexões "democráticas" sobre o fazer

---

24 RUFFATO, Luiz. "Eu me dei como tarefa tentar representar a camada social baixa na literatura: entrevista [20 de dezembro de 2013]", cit.
25 Idem, "Literatura brasileira não trata dos trabalhadores: entrevista [22 de abril de 2014]", cit.

literário na atualidade, a literatura da precisão técnica, dos procedimentos estéticos que "devem" estar presentes, como o questionamento da representação –, o escritor trabalhador, filiado a sua origem social e ciente dos privilégios que a classe jamais teve para construir uma ficção que a representasse com alguma fidelidade.

É por essa disputa sobretudo forjada que o autor tenta se inserir – e se instituir – no campo literário atual, ciente de quem tem o poder de dizer o que pode ou não ser considerado literatura e do que pregam; ciente também do que poderia dessas concepções se desvincular e, por consequência, ser deles considerado distinto. Tem-se uma espécie de domínio prático que identifica os "legisladores literários", cujo poder – como lembra Pascale Casanova – é capaz de "traçar os limites da arte literária".[26] Ao mesmo tempo, esse domínio faz enxergar brechas, disputas nas quais os legisladores podem ser contestados.

São tomadas de posição que parecem reconhecer o poder de certos juízos de valor produzidos pelo campo literário, mas que apontam também para a possibilidade de que mesmo eles sejam desconstruídos.

---

**Rodrigo da Silva Cerqueira** é Professor de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio Militar de Juiz de Fora. Doutor em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora

26 CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 39.

# O USO DA CONTRADIÇÃO NO DISCURSO DO HISTORIADOR GILFRANCISCO PARA REESCREVER A LITERATURA SERGIPANA

Thiago Martins Prado

**RESUMO:** O artigo mapeia os projetos de historiografia literária sergipana destacando as diferenças propostas pela escrita do crítico Gilfrancisco, que sugere o elogio ao caráter acidental da história, com o reconhecimento de sua inevitável característica contraditória, de sua condição fragmentária e de suas potenciais lacunas. Ao serem entendidos os estudos de história da literatura de Gilfrancisco como apresentações da fortuna crítica, da documentação e de demais fontes dos autores em Sergipe por meio de uma perspectiva multidirecional que não elimina a pluralidade de interpretações e as contradições manifestas, objetiva-se mostrar como o crítico problematiza noções como personalidade literária. Para isso, descrições do método de análise da historiografia literária de Gilfrancisco são realizadas neste artigo e, como resultado, discute-se como as técnicas desenvolvidas pelo crítico se articulam com as tendências atuais sobre estudos de documentação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gilfrancisco; Historiografia literária; Uso da contradição.

***ABSTRACT:*** *Such an article is based upon projects of literary historiography in Sergipe which stress the different proposals by Gilfrancisco's writing who is a critical. He proposes the compliment for the accidental character of the history with the recognition of his contradictory characteristic inevitable as well as his fragmented characteristic and his potential gaps. The studies of Gilfrancisco's literature history are understood while presentations of critical fortune as well as the documentation and other sources of authors in Sergipe. It is made by means a multidirectional perspective which does not eliminate interpretation plurality and the obvious conflicts which have the aim of showing like the critic concerns notions like literary personality. Due to such a thing, Gianfrancisco's literary historiography analysis method descriptions are carried out in such an article and as a result, the techniques which are developed by critic are discussed on how they are articulated with up- to- date tendencies about documentation studies.*

***KEYWORDS:*** *Gilfrancisco; Literary historiography; Contradiction use.*

## 1. INTRODUÇÃO

**C**om estudos de diversos escritores sergipanos, o pesquisador Gilfrancisco desafiou a tradição da historiografia literária em Sergipe ao valorizar as perspectivas microscópicas de diversas de suas fontes utilizadas. Sua técnica deriva da não eliminação do caráter contraditório, múltiplo ou lacunoso que compõe as vivências dos escritores investigados, permitindo uma interpretação plural e distante dos perfis congelados e consagrados pela historiografia tradicional. Nesse sentido, alimentar as contradições, no discurso da historiografia de Gilfrancisco, é respeitar a multiplicidade de vozes que tentam enunciar, com os meios e as formações que lhes são cabíveis, outras histórias possíveis. Embora o projeto de escrita da história de Gilfrancisco não mais enuncie uma orientação central ou uma verdade histórica capazes de articular os diversos agrupamentos socioculturais, ele apresenta possibilidades de narrativas e significados históricos dentro das próprias diversidades, diferenças e inevitáveis conflitos e contradições.

A historiografia literária de Gilfrancisco transita predominantemente pelos estudos da literatura baiana e da sergipana. Como um dos seus projetos mais ambiciosos, a Coleção BASE por ele fundada acolhe críticas sobre escritores desses dois estados. Em meio a tantas investigações desse estudioso baiano a respeito da literatura regional, o que interessa neste artigo é verificar qual a metodologia da escrita da história que Gilfrancisco impõe para a literatura sergipana.

## 2. ANTECEDENTES DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA SERGIPANA

**Q**uando focamos nos projetos de historiografia literária em Sergipe, observaremos alguns casos bem representativos. O maior deles deve-se a Jackson da Silva Lima, também muito conhecido como folclorista. Nos dois volumes de *História da literatura sergipana*,[1] Silva Lima adota uma perspectiva centrada na valorização de personalidades literárias como se fossem identidades já plenamente consolidadas. Dessa forma, a importância da personalidade é presumida como indiscutível pela lógica desse projeto. Com a visão da historiografia literária apoiada no agrupamento de personalidades literárias

---

1 LIMA, Jackson da Silva. *História da literatura sergipana, vol. 1*. Aracaju: Livraria Regina, 1971; *História da literatura sergipana vol. 2*. Aracaju: Governo do Estado de Sergipe, 1986.

em compartimentalizações de escolas, o molde dos estudos de Jackson da Silva Lima apresenta-se deveras conservador. Nesse sentido, todos os autores catalogados (personalidades literárias) devem ser reduzidos aos valores dos movimentos literários para poderem se encaixar como representantes da escola. Muitas outras interpretações possíveis sobre a existência literária do autor ou da sua obra acabam por ser retiradas. Além disso, o conceito de escolas literárias torna menores e subalternas em relação a referências europeias as literaturas regionais. A lógica de se organizar o saber estético em forma de escolas iniciou-se como uma prática europeia e sustentou a autoridade e superioridade forjadas no eurocentrismo como pontos de irradiação de cultura estética e erudita, que repassavam as tendências necessárias à atualização de suas colônias ou ex-colônias. As obras da literatura regional sergipana, nesse caso, ao se considerar essa escala importada de valores, acabam se enquadrando na condição de cópias menos qualificadas por sua própria dependência cultural. Dessa tentativa de justificar o valor universal da literatura por meio de uma estrutura que reforça as diferenças econômicas, nota-se um desconforto dos escritores de literaturas regionais que estão à margem dos centros de poder. Embora, muitas vezes, afirme-se a peculiaridade da literatura não metropolitana, o espelho que se finca e que se estabelece como referência maior e principal reflete os padrões das metrópoles, entendidos como originários e motivadores de tendências. Por fim, com esse organograma a sustentar a historiografia literária, a literatura regional somente pode ser entendida como uma propagação de uma literatura maior. Os intérpretes locais (personalidades literárias) da literatura regional à margem, portanto, assumiriam compromissos pela continuidade dos laços com os centros de irradiação de movimentos estéticos em países subdesenvolvidos. Associada a essa invenção de sentimento de pertença da literatura de países periféricos às dos centros de irradiação de movimentos estéticos, a ilusão de autonomia do sistema literário, fórmula que distancia os valores da literatura das suas motivações socioeconômicas, impôs uma série de restrições tanto na produção quanto na recepção das obras locais. Ao se interpretarem as literaturas regionais como reflexos das literaturas metropolitanas europeias, determina-se um ritmo de produção local assim também como a adoção dos critérios de avaliação para tais obras.

Outro projeto de historiografia literária sergipana está encaixado dentro da *História política de Sergipe*. Um estudioso chamado Ariosvaldo Figueiredo[2] reúne uma

---

2 FIGUEIREDO, Ariosvaldo. *História política de Sergipe, vol. 5*. Aracaju: Ed. Autor, 1990; *História política de Sergipe, vol. 6*. Aracaju: Ed. Autor, 2000.

série de fontes, principalmente jornalísticas, para defender um valor de justiça ou de verdade por meio da articulação dessas fontes, a fim de corroborar seu sistema ideológico. Nesse caso, todo o conjunto literário, no sentido de reconhecimento de escritores, produção e crítica, aparece como recortes da visão política de Ariosvaldo Figueiredo. Essa visão macroscópica da política (com uma antecipação de um juízo superior) absorve os entremeios da própria micropolítica que existem no estado de Sergipe e que não são discutidos adequadamente, pois ocorre um conceito de verdade (uma redução discursiva) nesse estudo que impera e articula todas as interpretações do cenário sociopolítico e também outras produções da cultura, como a literatura. O escopo de Ariosvaldo Figueiredo, uma coleção monumental que contava com seis grossos volumes na entrada dos anos 2000, acaba por apresentar, paralelamente à escrita da trajetória política do estado de Sergipe, uma história da literatura sergipana como um recorte de uma ideologia política específica – com uma avaliação baseada também no ideal que move tal ideologia.

Como outro projeto de historiografia literária sergipana que merece atenção, o primeiro estudo no estado a desafiar o conceito de autonomia estética pertence a Austrogésilo Santana Porto, com o livro *O realismo social na poesia em Sergipe*, publicado no ano de 1960.[3] Santana Porto reconhece que o objeto estético, estando num discurso de autonomia, evoca uma pretensão (falsa) de ser um sistema à parte dos conflitos sociais – quando, em verdade, boa parte do fenômeno literário pode ser compreendida como resultado desses conflitos, assim como há um emaranhado de lutas simbólico-sociais ocorrendo dentro da própria literatura. O problema dessa publicação de Austrogésilo Santana Porto reside nos critérios de avaliação intrinsecamente ligados a uma forma de pensar a estética pela filosofia marxista. Nesse sentido, *O realismo social na poesia em Sergipe* valorizava a obra de escritores, muitas vezes, com base em questões biográficas; ou seja, quanto mais o autor estivesse próximo das camadas desfavorecidas (origem humilde) ou expressasse essa proximidade, mais chances ele teria de receber uma crítica elogiosa. Outra forma de avaliação embasava-se em verificar o nível de confiança ou otimismo nos projetos socialistas. Tendo como um dos critérios de uma boa arte a necessidade de expressão da certeza de que realmente o comunismo seria implantado no país, a literatura serviria como combustível de esperança para a

3 PORTO, Austrogésilo Santana. *O realismo social na poesia em Sergipe*. Aracaju: Livraria Regina, 1960.

propagação do pensamento político marxista. Acontece que essa forma de escrita da história da literatura de Sergipe é fruto de um contexto histórico muito específico, ela surge como um reflexo da utopia sociopolítica sessentista, um ideal de uma máxima representação de coesão sócio-histórica – que hoje já não é mais possível. Tal modo de conceber a literatura edificou o discurso estético como uma maneira de arregimentação política e arrasou a atividade artístico-literária como evento criativo. *O realismo social na poesia em Sergipe*, ao cobrar a proximidade com as camadas populares e a certeza na causa revolucionária, acaba por escravizar escritores e críticos quanto às formas de produção e avaliação estéticas.

Nos tempos hodiernos, as grandes narrativas sociológicas que embasaram esses projetos de historiografia literária sergipana declinaram. Há uma desvalorização da metafísica ocidental e uma desconfiança na qualificação do saber como matéria perene, serena e universal. Na contemporaneidade, esse saber é compreendido como ferramenta do discurso totalitário e opressor. Portanto, não foi à toa que o projeto de Jackson da Silva Lima, depois de minuciosamente esquematizado nos anos 1970 no volume 1, foi interrompido no volume 2, em meados dos anos 1980. Com esse contexto, não havia nenhuma lógica em se defender uma linha da história literária. O fim da história da literatura é que mereceria destaque, já que ela foi associada a uma concepção evolucionista e causalista, em que se sacrificam diversos autores enquadrando-os numa só escola e negando ou esquecendo um número incalculável de interpretações possíveis e cabíveis às suas obras. Esse tipo de saber, desse modo, mostrou-se totalitário e opressor.

De igual modo, houve também um declínio das certezas quanto aos discursos de verdade ou de justiça como versões unilaterais. Atualmente, defende-se a multiplicidade das verdades ou dos modos de encarar o que é ser justo em meio à preocupação contemporânea a respeito de um plano de tolerância e de coabitação de verdades ou justiças. As certezas nas conquistas sócio-históricas, impulsionadas pelas metanarrativas da modernidade, ou se mostraram fracas, ou se mostraram tirânicas.

A escrita ampla da macro-história, que pretende traduzir todos os fatos por meio de uma orientação sociopolítica, somente pode ser entendida como uma redução da interpretação histórica. Esse pode ser o ponto crucial que determina o questionamento de estudos como os de Ariosvaldo Figueiredo e Austrogésilo Santana Porto, pois quem defende uma certeza sociopolítica suprime a multiplicidade do próprio olhar. Quem defende uma logicidade inerente à escrita da macro-história não consegue visualizar que a história é composta de contradições e de inevitáveis incoerências, próprias das condições culturais.

É preciso o historiador contemporâneo afastar-se do elogio à razão, iniciada desde o mandamento aristotélico de não contradição para a instrução do saber; é preciso que o historiador compreenda que o saber nasce da contradição e também é fruto de incoerências. Contemporaneamente, quem fala em nome da justiça, da liberdade ou da verdade deve ser visto com desconfiança. Isso porque a defesa dos universais e da igualdade destruiu o respeito às diferenças, escravizando homens e pensamentos ou ainda os excluindo.

## 3. A HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA SERGIPANA PROPOSTA POR GILFRANCISCO

**N**ovos rumos para a historiografia literária sergipana que se articulassem com as discussões da contemporaneidade só se deram com um escritor baiano chamado Gilfrancisco, apelidado de índio por seus traços físicos a confirmar sua ascendência próxima. Estando em trânsito entre Bahia e Sergipe a todo instante como jornalista, Gilfrancisco publicou vários livros que tematizam as literaturas regionais dos dois estados. Seu livro mais importante e mais comentado dentro da historiografia literária sergipana é *Flor em rochedo rubro: o poeta Enoch Santiago Filho*.[4]

Numa leitura apressada, *Flor em rochedo rubro* parece dar continuidade à metodologia dos outros projetos de historiografia literária já experienciados no estado de Sergipe, já que se vale de coletas de dados em periódicos e documentos esparsos para orientarem enredos para a história literária. Como esses enredos são construídos é o que diferencia os trabalhos de Gilfrancisco dos outros estudos vinculados às concepções de modernidade. O índio Gilfrancisco realiza um elogio à diferença e ao caráter acidental da história, assim também como caracteriza a escrita da história como um processo de descontinuidade (e não de evolução ou amarrada a uma lógica causalista) – isso se evidencia em seus estudos sobre Alina Paim, Ranulfo Prata, Enoch Santiago Filho etc. A organização dos livros de Gilfrancisco afirma uma metodologia da escrita da história que não se prende a uma concepção de defesa ideológica da verdade, de justiça, ou que se fincasse a um conceito de universalidade.

---

4 GILFRANCISCO. *Flor em rochedo rubro: o poeta Enoch Santiago Filho*. Aracaju: Secretaria de Estado da Cultura, 2005.

Por um lado, o recorte que impera na escrita da história de Gilfrancisco é sempre microscópico. Nas obras de Gilfrancisco, não se nota a ambição redutora de se alargar a diversos autores ou a momentos históricos – a perspectiva de suas obras concentra-se no autor como processo de experiências que o fez um fenômeno literário. Por outro lado, Gilfrancisco usa multilateralmente as fontes pesquisadas, ou seja, as fontes não são utilizadas para defender um discurso único ou uma versão mais verdadeira da história. As fontes são colocadas lateralmente de maneira a apontar para possibilidades diversas de reescrita da história. O estudioso Gilfrancisco, dessa forma, mostra que a personalidade literária é fruto de uma montagem, logo a proposta dele passa a ser a investigação de como o discurso crítico consolidou o fenômeno gerador da personalidade literária para o autor ora pesquisado. Todo o encaminhamento da historiografia proposta por Gilfrancisco acaba por ser uma análise e uma ilustração dos rituais de consagração das personalidades literárias e dos entremeios que possibilitaram publicações ou formações da recepção crítica. O índio Gilfrancisco entende a história como uma narrativa de ímpeto ficcional – tal como Hayden White[5] defendeu. A história possui diversos recursos narrativos e, para se construir uma valência emocional (o heroísmo da verdade ou da justiça, a tragédia do mártir ou do silenciado, por exemplo), é necessário que os conectivos dos fatos e as imagens atribuídas de valor sejam, portanto, enredados.

Com essa interpretação, Gilfrancisco aponta para uma questão: a personalidade literária em nenhum momento de suas etapas de formação (produção ou recepção) é consolidada. A personalidade literária é entendida como resultado de uma filtragem de valores da recepção crítica, com exclusão e recombinação de algumas imagens (por onde a fortuna crítica já passou) pertinentes ao crítico ou ao historiador, imbuídos de códigos socioculturais de seu contexto histórico. Gilfrancisco, com seus estudos, realiza uma desconstrução da personalidade literária como um evento acabado e bem definido a habitar nossos livros de história da literatura, ou seja, uma redução discursiva para a construção de uma coerência ideológica.

O que o historiador Gilfrancisco, em sua experiência de jornalista e arquivista, obriga-nos a constatar é que existem potenciais lacunas que o discurso final sobre a personalidade literária não permitiu por uma necessidade de transparência e coerência (urgências preenchidas de códigos socioculturais). Gilfrancisco, logo, ao colocar diversas fontes contraditórias uma ao lado da outra, descarta, na contemporaneidade, a

5 WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994.

coerência como valor a orientar a escrita da história. O resultado de um sujeito literário que seja coerente, nesse sentido, só pode ser fruto da violência.

A historiografia literária de Gilfrancisco induz-nos a observar a incoerência e a contradição nos rumos da história para notar a possibilidade e a multiplicidade de discursos silenciosos que não afloraram ou que foram esquecidos diante da formulação final da imagem dos escritores. Desse modo, o índio Gilfrancisco cumpre a tarefa preconizada pelo filósofo Walter Benjamin:[6] "escovar a história a contrapelo" – nesse caso, voltar às dinâmicas de construção das personalidades literárias para verificar o que foi colocado de fora, excluído ou silenciado, e o que foi considerado.

A obra de Gilfrancisco também demonstra um respeito à condição fragmentária do sujeito que escreve. O autor não é monolítico, ele tem diversas fases, tem diversas contradições dentro dele. Há também um respeito pela provisoriedade do saber, pois todo saber está articulado ao seu contexto. Se determinado crítico impôs um valor específico a determinado autor ou à sua obra, no futuro, tal consideração tombará frente a uma nova versão de outro crítico, pertencente a outro contexto de fala (também provisório). Com essa consideração, Gilfrancisco não expurga a própria provisoriedade da sua historiografia.

Nesse âmbito, os estudos de Gilfrancisco não atuam como sistemas fechados – não se parte de uma estrutura simbólico-analítica prévia ou de alguma imagem de orientação sociopolítica. Nenhum livro de Gilfrancisco privilegia a definição como resultado do trabalho de investigação. Um crítico chamado Antônio Carlos Barreto[7] chega a essa mesma conclusão quando afirma que os textos de Gilfrancisco não são conclusivos, eles são mais problematizadores que definidores.

A aceitação da contradição, a demonstração da inconsistência na costura da história e a desvalorização de definições para o trabalho historiográfico, antes de serem consideradas uma fragilidade no discurso de Gilfrancisco, instrumentalizam um novo rumo para a historiografia literária no estado de Sergipe.

---

6 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

7 BARRETO, Antonio Carlos de Oliveira. "Poemas: Enoch Santiago Filho". *Jornal da Cidade*, Aracaju, 26 abr. 2006, p. C-2.

## 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

**Q**uais são as tendências atuais dos estudos de documentação que se articulam à proposta de outra historiografia literária por Gilfrancisco? Primeiro, Gilfrancisco renuncia a todo e qualquer projeto totalizante. Não há uma ideologia marxista, como em Austrogésilo Santana Porto, um conceito de verdade ou de justiça, como em Ariosvaldo Figueiredo, ou um valor de universalidade que atinja um julgamento do sistema literário como um todo, tal qual em Jackson da Silva Lima, que justifiquem a apreensão da história da literatura como uma trajetória unilateral.

Segundo, há uma busca por testemunhos que estejam silenciados nos escombros. Por exemplo, é digna de nota a investigação de Gilfrancisco a respeito da romancista Alina Paim,[8] figura literária que se consolidou como uma feminista da esquerda transitando entre Bahia e Sergipe. O primeiro romance de Alina Paim, chamado *Estrada da liberdade*, deve boa parte de seu sucesso à compra dos exemplares pelas freiras para que pudessem ser queimados. Como feminista implacável, no seu romance *Simão Dias*, ela expôs as famílias poderosas da região e isso trouxe graves problemas para ela também. No entanto, essa é a imagem consolidada da romancista. Gilfrancisco observou que, depois de determinado tempo, essas pessoas que serviram para compor as personalidades literárias para o estudo crítico ou historiográfico, acabam sendo retiradas do processo já consolidado. As personalidades literárias (distantes das pessoas que lhes deram base) atuam como entidades que não podem ser tocadas pelo material da existência dos autores correspondentes a elas – a personalidade literária, por fim, resulta de um processo de desumanização. Praticamente, ninguém do meio literário tinha conhecimento de que Alina Paim, aos 88 anos quando Gilfrancisco realizou uma entrevista com a romancista, morava no Mato Grosso e estava com um problema sério de acuidade visual, isto é, ela foi esquecida e a sua imagem como personalidade literária sobreviveu como parasita de si. Muitas vezes, Gilfrancisco repete tal procedimento: ele tenta resgatar um contato pessoal que complemente, desvirtue, reatualize ou até mesmo negue a imagem que foi imposta pela historiografia literária oficial.

Terceiro, Gilfrancisco evita o unilateralismo discursivo. O estudioso abre suas fontes tal como se fossem vozes múltiplas a chocarem-se muitas vezes e a entrarem em inevitável contradição sem execução de cortes nos documentos recolhidos. Quarto, a

---

8 GILFRANCISCO. *A romancista Alina Paim*. Aracaju: Funcaju, 2007.

crítica do índio Gilfrancisco valoriza saberes provisórios. Em *Flor em rochedo rubro*, como ilustração, Gilfrancisco apresenta a interpretação humanista de Zitelman de Oliva sobre o poeta Enoch Santiago Filho, logo após a Segunda Grande Guerra, quando ainda se preconizava um valor de união dos povos acima da distinção entre capitalismo e comunismo. Em 1960, Gilfrancisco mostra como a crítica a respeito da obra de Enoch mudou radicalmente: Austrogésilo Santana Porto colocou o poeta no centro da dicotomia entre capitalismo estadunidense e comunismo soviético – elogiando os cantos marxistas que os seus poemas traziam. Como desdobramento posterior, Gilfrancisco traz os comentários de Eunaldo Costa, nos anos 1980, que indicam a falta de maturidade de Enoch Santiago Filho por exatamente estarem vinculados à filosofia de Karl Marx. Nesse exemplo, documentam-se críticas completamente diferentes e contraditórias colocadas lado a lado. Além disso, em *Flor em rochedo rubro*, Gilfrancisco aponta para diversos poemas de Enoch Santiago Filho com que a fortuna crítica, ao tentar mapear a orientação política de sua produção, ainda não se deparou. Se se falar da poesia de Enoch Santiago Filho concentrando-se meramente na motivação de sua recepção crítica, nota-se uma discussão *démodé*. Em verdade, Gilfrancisco sinaliza que, ao contrário de uma produção fora dos tempos, Enoch Santiago Filho recebeu críticas marcadas por uma sabedoria provisória e que se atualizaram a todo instante conforme a perspectiva ideológica do seu comentador.

Por último, Gilfrancisco narra a história como um sistema aberto e multicombinatório. Dessa forma, Gilfrancisco inverte o privilégio de um resultado bem definido e bem acabado como conclusão e fechamento de um estudo de fontes para um outro de reconhecimento de aberturas múltiplas e infinitas das possibilidades discursivas da recepção crítica.

Gilfrancisco observa que a coerência dos dados da história só pode ser fruto de um fingimento, de uma redução da história. Para Gilfrancisco, a natureza da história é feita de contradições e incoerências, e fingir coerência seria, portanto, sinônimo de violentar, pensar num tempo homogêneo ou acreditar numa só interpretação para a história. Essa historiografia alerta de que é preciso reinstalar as dinâmicas do passado e, para isso, torna-se urgente reencontrar as contradições e reviver as incoerências.

**Thiago Martins Prado** é Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia

# ALGUMAS QUESTÕES (MUITO PESSOAIS) SOBRE A CRÍTICA LITERÁRIA HOJE

Patrícia Trindade Nakagome

**RESUMO:** Proposição de algumas questões sobre a forma, o espaço e o sentido da crítica literária brasileira na contemporaneidade. As questões são formuladas a partir de experiências pessoais, mas se espera que elas dialoguem com as dúvidas e angústias de outros pesquisadores da área.

**PALAVRAS-CHAVE**: Crítica literária; Função da crítica; Dúvidas.

***ABSTRACT***: *It is proposed a few questions about the form, the space and the meaning of Brazilian literary criticism in contemporaneity. The questions are formulated from personal experiences, but it is expected to open a dialogue to other researchers who carry similar doubts and anguish.*

***KEYWORDS***: *Literary Criticism; Function of criticism, Doubts.*

**R**evista *Teresa*. Qualis A1 (Qualis B4 agora?). Dossiê crítica literária no Brasil. Ótimo. O meu doutorado dialoga com o tema. Para dar conta do prazo de 24 de fevereiro, basta eu recortar o item 2.1.2 da tese, acrescentar uma introdução e conclusão para dar um caráter de texto autônomo. É importante publicar. É importante divulgar a tese. Tenho que fazer isso, ainda que ela esteja disponível on-line e gratuitamente na base da USP, contando até agora com 136 *downloads*. Eu deveria ter escolhido um título que fosse mais acessível por mecanismos de buscas, pois nem eu mesma consigo encontrar meu trabalho pelo *Google*. Bem que me sugeriram escolher um título com palavras-chaves. Mas a tese pedia aquele nome, com a marcação do duplo, com a referência a um autor questionado pela crítica: *A vida e a vida do leitor*. Por que raios eu fui colocar esse título? Que título coloco neste artigo?

1. **N**a página da própria *Revista Teresa*, lá no canto direito, há a indicação dos artigos mais visitados. "Aí vem o Febrônio", desde finais de 2014, foi acessado 970 vezes. Penso que o próprio *ranking* ajuda o artigo, pois eu mesma cliquei nele por me interessar pelo título. O título de novo, aquilo que tão brevemente rompe a superfície nessa imensidão de tantas letras. Mesmo assim, mesmo com a propaganda involuntária do *ranking*, foram 970 cliques. Buscando o mesmo "Aí vem o Febrônio" em outra plataforma, noto que ele não foi citado por ninguém (nem pelo próprio autor, o que é tão comum). Isso não quer dizer, é claro, que não tenha sido lido, apreciado por outras pessoas. Ao mesmo tempo, não quer dizer também que tenha sido lido, apreciado por outras pessoas. Bom, é isso o que faz todo o texto, sendo ele sempre potência. Entendo isso, mas não deixo de me perguntar: por que, no meu caso, escrever um artigo que nem terá um bom título como aposta para ser lido?

2. **A** crítica literária saiu dos jornais e se consolidou como crítica universitária. Com isso, pode-se dizer que o debate que se abria para a sociedade tornou-se cada vez mais restrito, como matéria de especialistas. A diminuição do espaço na grande imprensa não é, como lembra Jobim,[1] fenômeno exclusivo sofrido pela crítica literária, revelando antes uma mudança na própria mídia impressa. Ela hoje disputa espaço, por exemplo, com a internet, na qual participam poucos críticos, mas em que muitos jovens *booktubers* partilham suas leituras. A crítica, reduzida na mídia

---

1 JOBIM, José Luis. "Crítica literária: questões e perspectivas". *Itinerários*, Araraquara, n. 35, p. 153, jul.-dez. 2012.

impressa e enfocada na universidade, se vê coagida a mais e mais publicações, valorizando aquilo que nem sempre corresponde à tradição da área. Como observa Ginzburg[2] em interessante estudo, há uma assimetria entre produção e leitura crítica, pois se exige que pesquisadores publiquem em periódicos bem avaliados, mas estes não são objetos frequentes de leitura e citação pelos próprios pesquisadores. Assim, a crítica parece atender a interesses específicos da esfera acadêmica, mesmo que isso nem mesmo faça sentido para a produção de conhecimento da própria área. Se não damos conta de uma produção que atenda aos interesses da área, como pensar em textos que extrapolem o limite dos muros das universidades? A crítica deveria voltar suas preocupações para a própria universidade como forma de fazer jus à sua natureza intrinsecamente acadêmica?

3. **D**iante de interlocutores imaginários (ou mesmo lembrando de alguns interlocutores reais), prevejo reações à pergunta acima: não, claro que não! Ao pensamos numa oposição persistente na crítica brasileira, entre os chamados culturalistas e tradicionalistas,[3] podemos reconhecer que ambos, no limite, discutem aquilo que cabe ser deixado como legado literário à sociedade, questionando ou defendendo o cânone. Nos dois polos, temos demonstrações diferentes da relação profunda entre a crítica e a sociedade, revelando uma expansão para além dos muros da universidade. Seria, desse modo, negativa a resposta para a pergunta anterior. Poderíamos pensar então que sim: a crítica é (ou pode ser muitas vezes) preocupada com a sociedade e trata

2 GINZBURG, Jaime. "Periódicos acadêmicos: antagonismo entre produção e leitura (notas sobre revistas da área de Letras publicadas em 2013)". *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia*, vol. 5, n. 1, jan.-jul. 2014.

3 Mello, ao rastrear o debate crítico por meio de documentos da Abralic, termina seu artigo apontando para dois polos que se consolidavam no debate crítico: "Porque, ao que tudo indica, começa a se firmar, a partir dos anos 2000, um cenário com dois fenômenos simultâneos, em oposição: de um lado, haveria o crescimento, a ampliação e a segmentação das formas da literatura e da cultura contemporâneas, com a chegada de novos agentes à cena literária; e, de outro, a restrição de métodos, de linguagem e de objeto, em uma lógica que poderíamos chamar de especialista, vinda tanto de criadores quanto de críticos literários consagrados, com o objetivo de conter a invasão bárbara e os 'democratismos' propiciados não apenas pelos estudos culturais mas principalmente pelas novas mídias e pela indústria cultural, que tendem a desregulamentar o mercado editorial e as especificidades do campo literário". MELLO, Jefferson Agostini. "Uma associação itinerante". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, pp. 37-63, jul.-dez. 2014, p. 61.

dela, mas, ainda assim, é voltada para os pares, que estão dentro da universidade. Eles são os seres concretos (com nomes e titulações) que estão no horizonte de um texto, não a sociedade. Esse fato dialoga, por exemplo, com um episódio ocorrido na Feira de Frankfurt de 2013 em que o Brasil era o país homenageado. Na mesa em que estavam Patrícia Melo e Ferréz, foi feita uma pergunta sobre os leitores de suas obras. A primeira disse que escrevia a um leitor geral, deixando a Ferréz então a pergunta, pois ele lidava mais diretamente com seu público. A partir disso, podemos considerar que há uma diferença sensível em estabelecer um diálogo com leitor/público e, de fato, aproximar-se deles. Se fazer crítica é, de modo geral, falar para os pares, modificamos então a pergunta do tópico anterior: se a crítica tem sim preocupações que abarcam a sociedade, faz sentido buscar formas de se aproximar dela?

4. **N**a pergunta anterior, pensei em "formas" de aproximação num sentido amplo. Mas consideremos inicialmente o debate mais específico sobre a forma do texto crítico. Impossível não lembrar de Adorno[4] em seu célebre texto sobre o ensaio, defendido em oposição ao tratado. Na atualização do debate, concordamos com Durão no sentido de que a oposição hoje seria entre o "ensaio e ele mesmo, ou seja, entre o ensaio de verdade, e o ensaio como invólucro do *fast food paper*, um produto burocrático e feito às pressas".[5] A oposição é legítima. Eu mesma iniciei este texto revelando meu intuito de recortar uma parte de minha tese para produzir mais um artigo, sempre necessário para a carreira. Quando estava prestando concurso, escrevi muitos textos por saber que eles me dariam pontos fundamentais em provas cheias de tabelas. Nessa escrita movida pela necessidade, há certamente muito a ser questionado. No momento, interessa-me pensar se a melhor alternativa a essa distorção "*fast food paper*" é, de fato, o ensaio de verdade. (Imagino aqui olhares de desdém a essa afirmação, afinal, ela pode ser motivada por eu não ter condição de escrever um verdadeiro ensaio ou por não entender a seriedade de uma área como a nossa, que exige a reflexão detida, bem articulada e embasada.) O que penso, porém, é que o ensaio de verdade, justamente por ser tão de verdade, se apresenta exatamente como… verdade. Neste semestre, durante uma disciplina, uma aluna falou algo que me pareceu significativo:

---

4 ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma". In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

5 DURÃO, Fábio Akcelrud. "Por uma crítica da multiplicidade nos estudos literários". *Via Atlântica*, São Paulo, n. 23, p. 78, 2013.

“todos os textos são tão bons que, quando eu leio sozinha, concordo com todos eles”. Mesmo que tivessem posicionamentos antagônicos, eles geravam sua adesão. E aí, estar em sala de aula era um processo de colocar em questão, de pensar junto. A aula tem o inesperado em sua forma. Há algo do inacabado e do imprevisível que permite o debate e a divergência. É claro que o ensaio de verdade também o possibilita, caso contrário não geraria tantos novos ensaios e comentários. Mas, para responder a algo tão de verdade, por vezes é necessária uma tese, são necessários muitos anos. Claro que são necessários tempo e repertório para construir o conhecimento, de modo que não me posiciono contra método e seriedade, mas contra o que pode ser sufocado no processo de formação, na pergunta que deixa de ser feita com medo de ser tola diante de um ensaio de verdade. Assim, ainda que também duvide da importância do “*fast food paper*”, não sei se algumas pontas soltas na escrita são completamente negativas. Por isso talvez *posts* no *Facebook* (os *posts* “de verdade”, para mantermos a oposição proposta por Durão) me pareçam tão proveitosos. Há algo de instável ali que permite pensar, que abre com mais facilidade ao diálogo e à reflexão. Será que a forma de escrita acadêmica precisa ser necessariamente a melhor forma?

5. **“**Que canto há de cantar o indefinível?” temos questionado no poema “De noite” de Hilda Hilst.[6] Qual a forma que lida com a instabilidade e a dúvida? Não com a dúvida que, no processo de sua formulação, pode chegar a ocultar seu sentido, como poderíamos apontar em relação a *Pode o subalterno falar?* de Spivak.[7] Em alguns momentos, chego a questionar: “Pode o leitor compreender?”, pois ainda que este não seja o texto mais complexo da autora, já revela, conforme critica Eagleton,[8] como a autora lida com o outro imediato, o leitor, ainda que se preocupe com o Outro do Pós-colonialismo. Há motivos diversos para uma escrita hermética, mas eles possivelmente não passam por uma expansão do diálogo com pessoas menos versadas nos textos acadêmicos. Talvez eu esteja, mais uma vez, pedindo à crítica literária algo que não lhe cabe, já que se trata

6 HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

7 SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

8 “*Post-colonial theory makes heavy weather of respect for the Other, but this most immediate Other, the reader, is apparently dispensed from this sensitivity. Radical academics, one might have naively imagined, have a certain political responsability to ensure that their ideas win an audience outside senior common rooms*.” EAGLETON, Terry. *Figures of Dissent*. London: Verso, 2005, p. 159.

de uma discussão produzida por especialistas. Foi isso que notei desde o início da graduação em Letras, em foi pedido que a turma lesse um texto sobre poesia que, a cada página, obrigava à leitura de citações em espanhol, inglês e francês. Quando eu achava que tinha vencido as barreiras, veio o latim! Após tanto consultar os dicionários, não podia sequer entender o sentido mais geral do texto. Minha possibilidade de pensar com o texto e a partir dele foi minada. Restavam apenas o professor e suas explicações. Eram as respostas dele, dadas às minhas não formuladas questões. Talvez a clareza não seja o imperativo que eu reclame aqui, mas o claro intuito do debate, que, penso eu, não se instaura se o leitor mal é capaz de compreender o texto. E muitos deles, para garantir que sejam aceitos, para comprovar o conhecimento do seu autor, não se abrem a isso. Ao invés de perguntas, oferecem respostas fechadas em frases complicadas ou ideias que se repetem à exaustão, garantindo que nada escape ao controle. Com tanto controle, como pensar o novo? Como duvidar? Diante de textos muito bem feitos, capazes de explorar ao máximo o pequeno recorte que propõem, sinto desânimo. Como confessar o desânimo diante de um texto, ou tantos textos que, com nomes diferentes e mesmo com assuntos diferentes, parecem se repetir?

6. **S**e o desânimo é meu, provavelmente a falha é minha. Quantas vezes já não pensei: eu não compreendo, eu não me interesso, eu, eu.[9] E aí, voltando à observação de que a crítica literária é essencialmente uma atividade universitária, feita para seus pares, o meu desinteresse por alguns textos celebrados apenas indicaria minha condição de pária. Não há, é certo, a necessidade de que eles almejem conquistar minha adesão, apreço ou leitura. Afinal, entendendo o texto como potência, sei que ele pode fazer sentido para alguns leitores e para outros não. Mas é estranha a sensação, diante de leituras realizadas em eventos, de que não sou apenas eu que sinto desânimo. Em congressos, olho para os lados e vejo, no rosto de professores, a indiferença que

---

9 É um movimento diferente do tédio confessado por Franchetti, que, ao afirmar seu tédio em relação à crítica literária brasileira contemporânea, aponta as falhas dessa crítica, especialmente quanto ao seu receio de emitir juízos negativos: "Por isso, na encenação da cultura, nos lugares onde ela se encena mais, como nos cursos universitários e nos jornais e revistas literárias, tudo se passa como se as pessoas cultas, por isso mesmo de serem cultas e quererem parecer cultas, fossem dispensadas de emitir julgamento negativo em forma definitiva, em forma escrita, sobre os produtos perecíveis do presente. A atitude preferencial quanto ao presente consiste numa constrangida suspensão do julgamento". FRANCHETTI, Paulo. "A crítica morreu?". *Jornal da Unicamp*. Campinas, 2 a 8 ago. 2004.

reconheço nos piores momentos de alguns dos meus alunos. Ou seja, em um evento com grandes nomes da área, não é raro que professores manifestem fisicamente (em corpos escorregados em cadeiras ou dedos nos celulares) a mesma atitude que tanto os incomoda em seus alunos. Talvez não seja apenas eu. Por isso talvez haja o incômodo de uma plateia sem perguntas, que exige do mediador formular uma questão que é lançada como colete salva-vidas ao palestrante. Assim, para além de limitações que certamente são minhas, penso que há, em alguns casos, uma falta de preocupação para com o outro, com aquele que se senta diante das palavras ditas e escritas do autor. Há uma preocupação com o rigor do objeto, que obriga a leitura do texto para garantir a precisão, as várias citações para atestar conhecimento, os tantos detalhes para comprovar o ponto a ser defendido. Não parece haver preocupação se aquele que está no auditório sente sono, pois muitas vezes a cabeça do palestrante pouco se distancia do papel lido. Lembro-me da polêmica em torno da participação de Bernardo Carvalho na Flip 2016, em que teria afirmado: "Não me interessa se o leitor lê ou não lê; eu quero que se foda. O que eu quero é fazer minha literatura".[10] Não me alongo no sentido da afirmação do autor ou nos desdobramentos em torno dela. Apenas recorro a essa citação para questionar se, sem palavrão, não é isso o que ocorre em muitos eventos e na publicação de muitos artigos. Há uma afirmação nem sempre evidente sobre a necessidade e o desejo de apresentar o próprio texto. A responsabilidade é consigo mesmo, com o objeto, não com o outro. Não se trata, vejamos, de uma falta de habilidade em atingir o outro, pois ninguém escreve ou fala com quaisquer garantias. Talvez não haja uma preocupação com o ouvinte/leitor simplesmente porque se imagina que ele se assemelha ao autor, afinal, se há um encontro entre eles, é porque ambos aceitaram partilhar a mesma revista ou evento. Se é assim, como eu posso me queixar de um evento ou texto que escolhi? Como confessar o sono diante daqueles que escolhi como meus pares?

7. **S**e desanimo diante de um texto e tenho sono em apresentações, por que continuo a ler e a escutar? Ou ainda mais: a escrever e a falar? Essa dupla pergunta é recorrente companheira. Eu leio e escuto o outro pela promessa da surpresa. E nos últimos anos, tenho encontrado, aqui e lá, textos que me instigam, que me convidam a pensar e me

10 CARVALHO, Bernardo. "'Não me interessa o leitor' diz Bernardo Carvalho em mesa na Flip". *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 17 jul. 2016.

colocam em questão. Não os encontro com a frequência que gostaria, com a frequência que imagino arrebatar outros colegas, mas encontro. E me movo por essa possibilidade. Quando, porém, assumo a condição ainda mais ativa de escrever e falar, a pergunta é mais incômoda. Olhando para trás, sei que muitas vezes escrevi por necessidade. A tese de doutorado não foi assim, porque ela dava forma à questão que me acompanhava por muito tempo e porque eu sabia que ela seria lida ao menos por minha orientadora e pela banca. Com exceção da tese e de alguns outros poucos artigos, escrevi porque precisava. Estabeleci parcerias com grandes amigas para dividir o ato da escrita não porque quisesse "maximizar" a minha "produção" individual (ah, esse vocabulário que nos revela), mas porque me amparava no desejo delas por escrever para também formular as minhas incertas palavras. Escrever com elas sempre teve um significado especial, porque era uma forma de celebrar a amizade e pensar junto no texto, colocando no papel muito do que antes tinha gosto de café. Já escrever sozinha, cercada por um receio constante de silêncio, ocorre fundamentalmente por conta da necessidade. Eu sabia que, com o fim do doutorado e o início da terrível fase de concursos públicos, eu precisaria ter um lattes "competitivo". Na condição de recém-doutor, enfrentando tabelas que pontuavam cargos de coordenação de pós-graduação ou chefia de departamento, só restava garantir os pontinhos com publicação. E eu fiz isso. Por que continuar escrevendo se agora já não tenho mais essa necessidade?

8. **E**ste é o primeiro artigo que tento escrever depois de me tornar professora. E comecei, como anunciei no início, porque uma vez mais, e talvez por muito tempo, tenho a necessidade de escrever. Para não ter problemas com o estágio probatório, preciso continuar publicando. Se quiser ser credenciada na pós-graduação, preciso de *X* artigos. E aí, sigo eu com meus textos. E, vejamos bem, não acho que haja problemas em cumprir algo esperado pelas atribuições do meu trabalho. Não apenas na universidade, mas em outros empregos, realizei tarefas que não compreendia bem, mas que me eram exigidas. Escrevo porque esperam isso de mim, portanto. Talvez a questão seja então: como escrever sobre algo que pareça necessário a mim?

9. **P**arece que de tantas coisas que precisava fazer, eu não pensava mais no porquê de querer estar na posição de alguém que escreve artigos. E aí foi necessário olhar para o passado. Antes de querer ser professora universitária, quando optei pelo curso de Letras, eu queria ser professora. Professora apenas, sem delimitar o nível de atuação. Lembrar isso me faz pensar nesse processo de transformação que me levou

do desejo de trabalhar com educação para o desejo específico de ser professora universitária. Pelo que sei, isso não aconteceu só comigo. E acho que, entre outros fatores, isso tem relação com o fato já mencionado de que a crítica se mostra como uma atividade essencialmente acadêmica. Se aprendemos, ao longo da graduação, a admirar textos críticos, a nos encantar com o repertório de nossos professores, entendemos que apenas podemos alcançar a mesma realização se tivermos um trabalho específico: professor universitário de instituição pública. Logicamente esse desejo também está relacionado aos benefícios de uma carreira que, apesar das tantas reclamações, ainda fornece o tempo para ler, algo mais limitado na educação básica, com a quantidade insana de aulas e tarefas. As sabidas dificuldades de atuar no ensino fundamental e médio não podem ser negadas, mas, penso eu, há algo mais que afasta futuros professores das escolas e que é, de alguma forma, causado pela própria universidade, pelo fato de compreendermos que a crítica apenas é feita dentro da universidade e para a universidade. Por conta disso, há uma desvalorização de quem leva seu título de mestrado ou doutorado para uma escola. Esse olhar torto para quem atua na educação básica com sua alta titulação nem sempre condiz com o inflamado discurso de apoio aos alunos de ocupações, de valorização da carreira docente etc. Valorizamos, sim. No outro. Talvez isso, somado a tantos outros fatores que não temos como detalhar aqui, explique os concursos com mais de cinquenta candidatos doutores para trabalhar com literatura na universidade. Não parece haver alternativa fora desse espaço. Digo isso lembrando que também não havia para mim, por isso, como mencionei, fiz tudo o que estava ao meu alcance (inclusive o extenso lattes) para disputar uma dessas vagas. Isso ocorreu com uma pessoa que entrou no curso de Letras para ser professora e que saiu de lá achando que isso não era suficiente. Ao olhar em retrospecto, só posso perguntar com Drummond: "Por que motivo as crianças, de modo geral, são poetas e, com o tempo, deixam de sê-lo?".[11] O que muda (ou se perde) no processo formativo?

10. **E** por que eu queria ser professora? Porque queria, como o meu professor Francisco diante de uma turma agitada de um curso técnico em Mecânica, mostrar para adolescentes o quanto podia ser incrível ler José de Alencar (Alencar, quem diria!).

---

11 ANDRADE, Carlos Drummond de. "A educação do ser poético". *Arte e Educação*, ano 3, n. 15, p. 16, out. 1974.

E eu achava, sem conhecer o famoso "Direito à literatura",[12] que todas as pessoas mereciam ter acesso a livros como *O Guarani* (*O Guarani*, quem diria!). E eu achava, verdadeiramente, que poderíamos viver num lugar melhor se isso fosse possível. Estudar no curso de Letras, por um lado, descortinou um universo com autores mais impressionantes que Alencar; por outro, me levou a questionar o impacto possível da literatura na sociedade. É bom não ter tanta ingenuidade diante do mundo e do papel que posso exercer nele. Mas um pouco mais de fé talvez não fosse ruim. De tempos em tempos, eu retomava esse ímpeto: fui para a Nicarágua e Timor-Leste atrás dessa possibilidade de "fazer a diferença" por meio da língua e da literatura. Tinha que ir tão longe? Não podia ser aqui? Ir para esses lugares, hoje eu penso, rendia algum diferencial. Dar aulas aqui, em alguma das tantas escolas, me colocaria junto à massa de professores. Toda autoria, toda a preocupação em ter/ser "um nome" é justamente para fugir à massa, não é mesmo? Não é para isso que se escreve também? Mas é para isso que eu escrevo? Como escrever para fazer jus a todas as boas (e ingênuas) intenções que me motivaram lá no passado?

11. **E**m alguns episódios do meu percurso acadêmico, eu quis falar verdadeiramente. Nem sempre tive êxito. Por isso, um texto como este se move pelo anseio por debate, mas com o receio do silêncio e do silenciamento. Num congresso realizado no exterior, que tinha como uma das linhas "Literary Criticism: Privilege, Luxury, Responsibility?", eu achei que estava diante da oportunidade de discutir com outras pessoas sobre as minhas tantas dúvidas sobre o papel da crítica hoje. O tema parecia propor essa questão, mas o fato é que todos já tinham respostas e estavam muito tranquilos com o papel desempenhado. E não há problema nisso, afinal cada um deve estar ciente de suas motivações e atuação, que não precisa coincidir com as minhas dúvidas. O incômodo é causado pelo "tapinha nas costas" como resposta à inocência da pergunta. Como desdobramento desse evento, conversei com uma professora importante da área, que dizia entender minhas questões e afirmava que eram as dela também. Dava sugestões de como apresentar tais questões, de modo que não fosse tão assertiva (como poderia ser assertiva se fazia perguntas?). Eu poderia, assim, fazer um artigo sobre *X* ou *Y*, tateando as minhas questões pelas bordas. Bom conselho, como recebi também durante o doutorado, revelando a preocupação verdadeira de quem conhece a uni-

---

12 CANDIDO, Antonio. "O direito à literatura". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

versidade melhor do que eu. O que me intrigava, porém, era: o que a gente perde no processo de tratar nossas questões pelas bordas? Num momento em que tantos temas que envolvem o outro estão no centro do debate, por que pode ser ofensivo falar sobre nós e questionar nosso papel enquanto críticos literários? Qual é o mal em perguntar de frente: o que significa fazer crítica literária hoje num país como o Brasil? Qual é o sentido esperado na atuação do crítico hoje?

12. **V**olto a Bernardo Carvalho. No mesmo evento em que manifestou sua indiferença em relação ao leitor, afirmou, em resposta a Benjamin Moser, que no nosso país é possível partir do pressuposto de que o leitor é burro: "Claro que pode! O Brasil é um país de analfabeto e um país onde se passa fome: então não escreva livros; plante tomate".[13] Mais uma vez, não é possível negar o incômodo com o tom da afirmação. Mas, para ser coerente com a minha colocação de que talvez o "ensaio de verdade" não seja a melhor forma para estimular o debate, considero que as colocações de Carvalho cumprem o papel de engendrar questões, como inclusive se viu em redes sociais. Tal como na afirmação em relação ao leitor, o escritor defende o direito de escrever sem pensar numa finalidade, ainda mais ao se considerar a especificidade da formação da população brasileira. Não concordo que a soma de analfabetismo e miséria conduza à burrice, mas creio não ser possível negar que esses fatores trazem impacto para o nosso campo literário. Para lidar com essa adversidade, não basta levar a sério a alternativa irônica de Carvalho, substituindo livros por tomates. Mas há que se considerar que a escrita (literária e crítica) se assenta sobre condições diversas daquelas encontradas em países que muitas vezes nos inspiram em referenciais artísticos e críticos. Se entendemos, com Roberto Schwarz,[14] que Machado de Assis teria uma obra singular por revelar o desajuste entre uma realidade social de escravidão e a ideia de uma sociedade livre, poderíamos questionar: como escrever considerando a fratura do analfabetismo e da miséria? A crítica literária deve lidar (ou como deve) com o fato de estar na "periferia do capitalismo"?

13. **A**credito que a maior parte dos críticos responderiam afirmativamente à questão acima, inclusive dizendo que já age necessariamente considerando as dificuldades

13 CARVALHO, Bernardo, op. cit.

14 SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 1990.

de se estar num país periférico. Muitas pesquisas e artigos lidam com essa realidade. Os que não o tratam como assunto, resistem às necessidades imediatas de "plantar tomate". Fazer crítica em um país como o Brasil obriga, de alguma forma, a reagir à nossa realidade. A questão, porém, talvez seja assumir que, como indivíduo, me parece que lidar de fato com essa realidade obriga a uma ação. E é difícil assumir tal posição, pois conheço todo o extenso debate sobre a função da literatura, sabendo de toda a desconfiança quanto a um caráter pretensamente "utilitarista". Tendo isso em vista, é difícil clamar por uma intervenção da crítica, que vai além do sentido da escrita que venho tratando ao longo deste artigo. É difícil retomar o meu pensamento antigo de que preciso pensar em formas de intervenção prática, além do texto. Assim, o debate sobre o cânone, por exemplo, com suas tantas discussões sobre obras que devem ou não ser consideradas como literatura, tem, no horizonte, o concreto fato de que tanta gente sequer irá ler, sejam obras ditas de literatura ou não. E no meu caso, me incomoda que tantas pessoas não possam ler e não possam, de alguma maneira, defender a própria posição sobre o cânone ou outros temas mais relevantes. E dizer isso recai em ingenuidade, eu sei. Por que falar sobre isso em um artigo acadêmico, já esgotando o limite dos 30 mil caracteres? Porque eu (muito longe de falar por um nós) sinto a necessidade de pensar em formas de intervenção. E tenho medo / vergonha de mal saber por onde ir. Nesse período sem aulas do meu primeiro ano como finalmente "professora de universidade pública", passei as semanas pensando em ementas esquisitas em que, junto ao título convencional, proporia uma questão para ver se alguém se animaria a respondê-la comigo (algo como: "Tópicos especiais de literatura: como a literatura pode salvar o mundo?"). O que eu encontraria? Quem eu encontraria nessa pergunta? Tracei planos de ir a escolas públicas para desenvolver atividades de leitura, discutindo possibilidades com algumas das amigas com quem antes escrevia artigos. Este texto também é uma forma de ação. Um exercício que me faz encarar minhas dúvidas e ter receio de partilhá-las, revelando minhas fraquezas. Tenho receio de como este texto pode ser lido (se é que seja lido). Mas escrevo porque tenho mais medo ainda de permanecer sempre tão sozinha com as minhas questões. Este texto, no final das contas, só busca perguntar: será que alguém quer pensar comigo formas de intervenção? Para além da forma do texto?

14. **E**m "Não há inimigo pior do conhecimento que a terra firme", Renato Janine Ribeiro nos pede para lembrar que "nas Humanas, nada é apenas objeto, porque sempre,

de alguma forma, tem a ver intimamente com o sujeito que o está estudando".[15] Talvez por isso fujamos à primeira pessoa, tal como Graciliano Ramos[16] em sua obra autobiográfica, *Memórias do cárcere*. Uso aqui a primeira pessoa pela necessidade de reforçar textualmente que não quero, em momento algum, dizer o que outros devem fazer. Pois também não gostei, com as melhores ou piores intenções, quando fui dissuadida de fazer o que queria e de dizer o que me parecia verdade. Posso apenas falar por mim, apresentar as minhas questões. Talvez como síntese de um receio que cerca este texto, transformaria em questão as afirmações de Caio Fernando Abreu em "Itinerário": "Não quero. Não posso restar nu, despojado de mim mesmo. Não posso recomeçar porque tudo soaria falso e inútil. As minhas verdades me bastam, mesmo sendo mentiras. Não é mais tempo de reconstruir".[17] Não é mais tempo de reconstruir?

15. **C**omo em *Grande Sertão: veredas*, "quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba".[18] Quero abrir um espaço para diálogo para além do círculo de amigos, de preocupações que sei serem partilhadas. Fiz isso em outro artigo[19] e recebi um retorno, que foi único, apenas um e especial. Quem sabe há mais alguém por aí que tenha questões que sendo, como indico no título, tão pessoais, não sejam exclusivamente minhas? Quem sabe possamos pensar e agir juntos?

---

**Patrícia Trindade Nakagome** é Professora Adjunta da Universidade de Brasília

---

15 RIBEIRO, Renato Janine. "Não há inimigo pior do conhecimento que a terra firme". *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, n. 11, pp. 189-195, maio 1999, p. 193.

16 RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, [1953] 1989.

17 ABREU, Caio Fernando. "Itinerário". In: *Caio Fernando Abreu*: *O essencial da década de 1970*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

18 ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão*: *veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 227.

19 Cf.: , 2014.

## GELADEIRA AZUL

Atravessei a rua X e entrei no que parecia um único cômodo, mas dentro percebi que nichos e portinhas mágicas, como se tivessem sido desenhadas naquele instante, prolongavam o buraco além da minha expectativa inicial; os olhos do pintor de geladeira saltavam das órbitas, parecendo de pedra na maior alegoria; ele era maior que a geladeira que pintava de azul e pensei que, se ele tinha escolhido o azul, uma cor nesta altura evidentemente fora de moda para eletrodomésticos, devia ser porque no azul ele podia deitar e rolar suas pupilas já de pedra por tanta coisa que era capaz de ter visto; ele nem piscava quando entrei na oficina imunda, e fiquei meio atravessada naquela goela, o observando de banda. Ele era maior que a geladeira, que não era pequena, o que o fazia se curvar um pouco, e disso resultava a única curva projetada por um homem de trajetórias retilíneas, no olhar, na extensão do braço para pintar, na maneira como empunhava o pincel amplo. Perguntei para mim mesma por que me comprazia em ficar ao lado de um homem desconhecido, certamente obsessivo e que nem dava por mim; logo atinei que era porque se tratava de um homem frondoso como uma árvore, e ao pé dele eu recobrava um pouco de energia para a minha caminhada que ia se mostrando muito esgotante. Refletia assim quando desceu pela escada coberta de caixas e objetos quebrados aquela que eu logo percebi ser a dona da oficina, uma mulher quase indigente, cuja magreza fazia pensar apenas em crack ou num tipo de droga bastante destrutiva, embora não devesse ser essa a razão daquela simpatia biruta com um toco de cigarro entre os dedos da mão abaixada, que suspendia a calça de brim justinha; nisso ia aparecendo sua

barriga também seca e enrugada e nela o umbigo meio deformado por alguma operação. Senti náusea evidentemente, mas essa pobre mulher, pensei, pelo menos tem um negócio seu e um funcionário-pincel obsessivo como um Michelangelo; achei pena que ela descesse bem na hora que eu já ia botando o pé pra fora da sombra do grande homem e continuar meu caminho pelas ruas pedregosas; ela me perguntou quase pedindo se eu tinha um fogão ou uma geladeira para pintar; pensei um pouco para não decepcioná-la – só faltava revirar como num desenho animado a cabeça com uma pazinha –, e disse que sim, meu fogão já estava mesmo muito velho, mas precisava de algo mais que uma pintura, ele precisava também de uma nova porta e um gradil novo para o forno, e de suas bocas saía um fogo irregular de modo que rigorosamente eu só podia contar com duas delas, o que era pouco, mas assim eu ia me ajeitando, já estava vendo a hora que eu precisaria trocá-lo. Ela se dispôs a reformar tudo, o que por um momento me fez pensar que era uma proposta interessada, já que o mais lógico seria recomendar a compra de um utensílio novo; mas não precisei quase de esforço para perceber ali uma espécie de alucinação e dentro dessa alucinação uma ânsia verdadeiramente reformista – que grande parceria a sua com o barba-pincel-azul. Apesar da obsessão, a mulherzinha não parecia querer saltar para fora da pobreza, mas tenderia a afundar nela, onde até o último momento nos persuadiria que, sim, é possível trocar a porta e as grades e melhorar o calibre dos fogos e até tornar automático um fogão que não o era, era possível que ele se tornasse outro e melhor, mas sempre dentro dele mesmo, fogão antigo, pois esses antigos são muito, muito mais confiáveis e sólidos, não há por que trocá-los, embora devamos quando necessário trocar tudo neles. Não sei se

por compaixão ou pela força de sua persuasão, de natureza porém que propiciava nos distanciarmos e percebermos a sua loucura, ou por uma vontade de aderir a esse reformismo severo, bastante adequado a estes "tempos de recursos escassos", o fato é que abracei a sua causa e agendamos um dia para irem pegar o meu fogão; então ela descansou um pouco, acendeu outro cigarro e compreendi que o momento que ia atender um telefonema devia também me levar de volta à rua.

**JARDIM DE INFÂNCIA**

Na frente da porta gradeada, um homem morbidamente alto, que pensei a princípio ser o guarda, e era um amigo atual, me olhava com um sorrisinho no canto da boca por adivinhar que eu planejava ficar ali. Fiquei envergonhada, mas pensei comigo que ele não devia saber o caminho que eu tinha feito até então, do contrário não agiria assim. No íntimo me ocorriam imagens de uma viagem difícil, feita numa plataforma atrelada a um trilho, sem paredes do lado, e na qual eu vim a passar um frio que chegava a ser doloroso. Também relativizei o julgamento que fazia de meu amigo ao lembrar que eu poderia estar tomando como fato algum sonho, sempre faço isso e também no sentido inverso. Então me agachei e, enquanto o fazia, virei duas ou dois, e observava a bola com tranquilidade – era eu que agora rolava para dentro da escolinha, e eu estava do lado de fora também, a quem não aconteceria nada mais. Eu aumentava de volume enquanto ia escorregando por um buraco na portinhola de arame; me concentrando um pouco na situação é que me dei conta que eu estava completamente entalada, e eu lá fora já não exisia; por sorte e embora o problema não tivesse solução –eu já tinha me resignado a isso –, houve como uma mudança de plano, e agora, devolvida a minha forma original, aparecia na cozinha que faz as merendas. Era tudo azul, mas não muito limpo, e uma pesada cortina de juta vermelha, um tanto inadequada para aquele ambiente – porque se estivesse suja não o saberíamos –, impedia a entrada de luz. Tinha medo de tocar nela e vir uma avalanche de poeira. Com o ambiente assim protegido do sol, não conseguia calcular o tempo, o que me apertava o peito, pois tinha um compromisso importante

em algum momento que devia estar perto; mas então um cheiro de mingau familiar me amolece e é quando reconsidero a urgência da tarefa. Não sei de qual corredor, pois nem havia algo assim, surgia uma cozinheira negra e extremamente gorda – *deve ser americana*, pensei –, embora fizesse todo o sentido a sua aparição, pelo som das panelas no fogão e pelo mingau. Mas então senti um estremecimento quando ela deu um sorriso com os dentes que deveriam estar na boca de uma amiga – eles caíam em diagonal e lhe davam um ar, como já tinha descoberto, de tubarão de desenho animado, o que quase teria me levado a rir, não fosse o fato de eu não tolerar essa condescendência de minha parte; em todo caso não demorou que ela me fizesse um aceno simpático com a cabeça, logo inclinada para o lado, e isso me deixou de um jeito que era como se eu não tivesse pensado em nada aflitivo antes.

Tudo isso já parecia ir longe quando corro para pegar o teleférico de volta. Tinha feito a bobagem de embarcar num quando cruzava a avenida em meio a uma pausa do trabalho, e achei que valia a pena a curiosidade –não avançamos muito sem ela, e o caminho eu tinha na palma das mãos. Mas um homem a quem pergunto –talvez porque fosse atraente—me indica, sem dizer nada, com o indicador da mão direita em riste, que a condução sai lá em cima, lá em cima! Como se a repetição tivesse me dado asas, logo estou numa rua rebaixada, da qual se eleva outra, fazendo uma grande curva para a esquerda. Subo a escadinha que dá acesso ao plano superior e verifico que as ruas são de pedra, *devo estar numa cidade histórica*, pensei surpresa de que algo assim ainda existisse; vou seguindo o caminho e me aproximando da ponta de onde sairia o teleférico; à certa distância já posso ver que há um amontoado de gente e sei que não será fácil

a luta. Quando chego, não há mais ninguém – eu o terei perdido? Se tivesse me apressado... sempre me distraio além do tolerável. Mas surge um carro vindo da avenida pela direita. Já há muitas pessoas dentro, inclusive no porta-mala, mas não sei como que já me vejo ali e, o melhor, numa parte em que minha dignidade ainda não está ameaçada; evidentemente o alívio não diminui mesmo se quem está assim sentada está vestida de tule rosa, com uma fita de cetim dourado na cabeça e um cabelo cortado de uma maneira como jamais foi o meu. Mas sou eu, disso não tenho dúvida, e como fico satisfeita que o carro chegará em tempo depois de um enredo assim complicado.

## VALE-DISCO

Por ocasião do meu aniversário, um amigo da escola tinha me presenteado com um vale-disco. Demorei mais de um mês para ir à loja de música clássica, que já conhecia, mas quando cheguei ela não existia mais. Estava chocada e não me conformava que tivesse desaparecido a portinha estreita que dava para uma sala de proporções bem razoáveis e onde se podia achar quase tudo quando os serviços de entrega ainda não eram tão ágeis e minha impaciência já era grande. Em todo caso, olhei de novo o endereço na etiqueta colada à embalagem do cupom, e ele confirmava que eu não estava louca. O comércio de cada um dos lados da loja continuava calmamente a sua existência e se eu fosse um pouco mais imaginativa diria que me olhavam como uma velha conhecida, mas o curioso foi constatar que a pequena abertura tinha se alargado bastante e, sem diminuir em nada a fachada de suas vizinhas, se escancarava num grande pano de vidro pelo qual se via o interior, ainda mais amplo, muito diferente do que fora e voltado para outro negócio. Era agora uma imobiliária. Não sabia resolver o enigma pelo qual o estreito se tornava largo sem interferir em um milímetro na linha demarcatória dos terrenos laterais. A astúcia do arquiteto teria criado uma expansão ilusória pelos materiais e cores utilizados? Cogitei dessa hipótese e me aproximei, um pouco temerosa, para medir palmo a palmo a extensão da abertura. Quinze palmas de mão enfileiradas! Eu tenho as mãos pequenas, mas não os dedos. São compridos e um dia descobri que eram indício de que eu estava geneticamente destinada a ser alta, como meus irmãos, e provavelmente algum acontecimento traumático veio influenciar

na produção ou inibição de certa substância endógena, interferindo decisivamente no meu desenvolvimento quando este atingia um ponto delicado. Mas era evidente que eu carregava sinais do antigo projeto, e recentemente o diagnóstico de que eu tenho um prolapso da válvula mitral, "comum em pessoas altas e magras", aposto mais do que comum nesse caso, apenas veio evidenciar que também a anatomia dos órgãos internos, que sempre trabalham tão invisíveis, parecia guardar a memória do que eu teria me tornado não fosse um incidente infeliz. Como era possível? Jamais tinha me ocorrido medir a fachada antiga, mas lembro como me surpreendia com o interior subitamente espaçoso – com um número considerável de estantes, aparadores, o balcão –, tal como acontece com tantas casas da arquitetura colonial, da qual o prédio em questão devia ser um dos últimos remanescentes no bairro, embora já modificado; a atual reforma, no entanto, não parecia concebível dentro de parâmetros matemáticos – de fato, essa questão do tamanho me preocupou mais do que a incontornável inexistência da loja, e isso de tal forma que nem me ocorreu perguntar logo desde quando aquilo tinha acontecido e qual era seu novo endereço. Só um pouco antes de voltar é que, fazendo um pequeno inquérito por ali, vim a saber que ela não tinha se mudado para outro lugar, mas simplesmente tinha fechado, e foi aí que entrei perfeitamente no espírito da expressão "ficar a ver navios". Não fazia sentido imaginar que meu amigo tinha pagado pelo vale sabendo que dali a pouco este ia dar com a cara na porta e jamais realizar o seu valor de vale. A má-fé provavelmente fosse do vendedor, que devia ter seguido, porém, instruções superiores. *Uma grande pena! Que frustração! Também, se eu não tivesse me demorado*

*tanto para ir lá… Puxa, mas o mundo também não acaba assim em tão pouco tempo.* Em todo caso, o que me mordia no percurso de volta do ônibus era mais a imagem da tal fachada do que a culpa, a raiva do provável embuste ou mesmo a frustração de não pegar o meu LP do Brahms. Olhava o papel agora sem valor, com aquela carimbada negligente que deixa as letras meio incompletas, mas mal esconde o gesto altivo, a energia de quem sabe que o aspecto material ali era um mero suporte ou aviso e, mesmo que fosse reduzido a uma imagem gráfica ainda mais elementar, pareceria dizer: "Sim, estou quase sumindo, mas não se preocupe – tenho ainda autoridade suficiente para te conduzir ao Absoluto".

ANTONIO CANDIDO, ALFREDO BOSI, JOSÉ ADERALDO CASTELLO, JOSÉ MIGUEL WISNIK, DECIO DE ALMEIDA PRADO [DE PÉ], ZENIR CAMPOS REIS, FLÁVIO AGUIAR, ROBERTO DE OLIVEIRA BRANDÃO, AMAURI MÁRIO TONUCCI SANCHEZ, ANTONIO DIMAS, ALCIDES VILLAÇA [SENTADOS]. FOTO TIRADA AO FINAL DO CONCURSO DE EFETIVAÇÃO PARA LITERATURA BRASILEIRA, EM 1976.

# ANTONIO CANDIDO, O HOMEM E O TEXTO

Luiz Roncari

**N**ão fui dos felizes que privaram com o professor Antonio Candido, tive poucos contatos pessoais com ele, por isso não tenho muito o que falar sobre o homem. Apenas fui seu aluno, no último curso que deu na pós-graduação da FFLCH, sobre *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, em 1974. Infelizmente, fui preso logo depois da primeira aula, às vésperas da Semana Santa. Quando me soltaram, tive tempo ainda de assistir à última aula do curso. No final dela, o professor pediu-me que o esperasse, pois precisava falar comigo. Ele me disse que iria repor as aulas que eu havia perdido e disse-me que o procurasse em sua sala, onde atendia os alunos, num dos apartamentos do bloco C do Crusp, às quartas-feiras. Foi aí que conheci a força de um homem de aparência frágil, esbelto, elegante e de gestos em tudo delicados. Apesar da sua generosidade e atenção, eu disse a ele que não sabia se iria conseguir fazer o trabalho de conclusão de curso (no tempo, só conseguia escrever poesias e contos eróticos), e ele me disse "– Pois é, às vezes a vida da gente desanda". Não fiz o trabalho e não tive a nota de aproveitamento. Quando, depois, ocasionalmente nos encontrávamos, ele fazia questão de me chamar pelo nome inteiro, "senhor Luiz Dagobert de Aguirra Roncari", e dizia que eu tinha um nome medieval, de romance de cavalaria. Isso vale só como exemplo da sua excelente memória, pois devia guardar os nomes inteiros de todos os seus ex-alunos, e ele mesmo dizia que um professor deve ter boa memória. Esse era o seu caso, capaz de declamar de cor em suas aulas longos poemas e páginas inteiras de romances. Mas não era o meu caso.

Se pouco posso testemunhar da sua convivência, isso não quer dizer que ele não me interessasse também como pessoa; ao contrário, sempre o acompanhei, apesar da distância, em cada passo que dava, porque tudo o que fazia tinha também um significado para mim, principalmente da sua vida participativa, sindical, política e partidária. Acho que poucos homens souberam reunir tão bem a vida ativa com a intelectual, uma

enriquecendo a outra, e compor um todo íntegro. Dos que me lembro melhor, ainda que de modos muito diferentes, que combinaram a produção literária e intelectual com a ação social mais ampla, me vêm à mente Mário de Andrade, como missivista e agente cultural; Machado de Assis, como cronista da vida corriqueira e política, funcionário público e fundador da Academia Brasileira de Letras; e Guimarães Rosa, principalmente na sua ação como funcionário do corpo diplomático do Itamaraty. Foi no velório de Antonio Candido – quando a nossa vida ganha um fecho e nada mais pode acontecer que mude o nosso julgamento definitivo sobre ela –, ao pé do seu esquife, que a dele me veio por inteiro, como numa visão. Era a de um homem que teve uma vida inteira em linha reta, no plano familiar, intelectual, e político, sem que nunca soubesse de nada que tivesse tido de corrigir ou rever. Ele foi de fato um *cidadão*, um homem inteiro, íntegro, exemplar. Disse mais ou menos isso a sua filha, Ana Luísa, ao me despedir; depois, não me lembro bem, pela minha péssima memória e a emoção do momento, não sei se expressei a ela os meus sentimentos pela perda ou se a cumprimentei pelo pai que tinha tido. Para mim foram as duas coisas, e ela, muito gentilmente, só me disse que reconhecia a sinceridade do que eu dizia.

Se foram poucos os contatos que tive com o homem, não posso dizer o mesmo quanto aos seus textos. Eu dizia a meus alunos que, entre as muitas bênçãos que tivemos em nossa vida intelectual em São Paulo e na USP, três reinavam sobranceiras, como três estrelas guias: Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda e Antonio Candido. Dizia que essa era apenas a minha opinião, pessoal e subjetiva, e que muitos, do mesmo modo, teriam outras para se orientarem. Mas, para mim, eram os seus trabalhos que me davam a pauta e o padrão a seguir em muito do que estudava e escrevia; por isso, era como uma obrigação ler tudo o que escreveram. Dos trabalhos mais densos, aos mais circunstanciais, deixar escapar um só seria como uma perda. Procurei expressar isso citando-os sempre nos meus estudos, não como homenagem, pois não gostavam disso e muito menos da posição do *medalhão*, mas pelo que apontavam de caminhos e abriam novas perspectivas de investigação. Eram sempre pistas ou sinais que me orientavam. O que tinham em comum e que me atraía tanto, creio que era principalmente a confiança que passavam pela erudição e conhecimento sólidos, o que me obrigava a reconhecer as suas sinceridades, sabia que não iriam me enganar, por isso entregava-me inteiro a eles, sem nenhum cuidado ou pé-atrás. Nunca me arrependi disso.

Uma vez, outro grande mestre, ímpar na capacidade de descer do tablado e ouvir o aluno e fazê-lo falar, o professor João Alexandre Barbosa, disse-me que lia também tudo o que podia do Candido, porque ele o fazia se sentir inteligente, era essa sua capa-

cidade de fazer o leitor se sentir inteligente o que mais admirava nele. Eu concordei e disse-lhe que tinha o mesmo sentimento ao assistir aos filmes do Hitchcock, a sua narrativa cinematográfica alusiva e irônica me provocava o mesmo sentimento prazeroso. A comparação era um tanto despropositada, mas com o Candido era isso que eu também sentia: o respeito que ele tinha pelo leitor era o mesmo que tinha pelo seu objeto de estudo ou de representação, não banalizava nunca, mantinha a complexidade do que tratava e tentava compartilhá-la, mas também evitava os excessos, o exibicionismo e as obscuridades que provocam a impressão de profundidade. Ele sabia prender-se ao objeto do qual falava e valorizava-o, tinha em conta que o importante era o autor do qual tratava e não o crítico, este não deveria tomar a frente e ocupar o seu lugar como centro de interesse. Ele tinha justamente isto, o senso de medida de um clássico, e entregava ao leitor o melhor do que tinha a dizer sobre o tema, livro ou autor de que cuidava. E o leitor se regozijava, em se sentir capacitado de entender coisas tão complexas e sutis. Era isso, não que o seu texto fosse claro, o que ele tinha era uma claridade de que só um espírito luminoso podia impregnar a sua crítica materialista. O todo do autor irradiava em cada detalhe e particularidade do que discorria. Como ninguém, ele evitava o jargão especializado, embora o dominasse por completo, e renunciava à citação ou à exibição de erudição, que era grande, mas evitava mostrá-la sem a devida pertinência. Foi um mestre que soube aliar a sabedoria ao conhecimento: a primeira sem o segundo pode tornar-se vazia e estéril, e o último sem ela pode tornar-se fútil e pedante.

De modo que, em tudo que fiz e escrevi, sempre os citei em meus trabalhos, como aberturas e pistas que me davam para desenvolvê-los. Tinha sempre essas três estrelas guias que souberam reconhecer o Brasil e o povo brasileiro, índios, negros, mestiços, imigrantes, migrantes, brancos, em todas as suas grandezas e misérias, sem ufanismos nem mistificações, mas como críticos de realidades exploradas, sofridas e injustiçadas, porém também capazes de grandezas humanas, intelectuais e artísticas. Nunca deixaram de acreditar e contribuir com o que tinham de melhor de si, que era muito, para resgatar esses seres da condição subordinada e servil a que tinham sido reduzidos. Eles amavam o Brasil e o brasileiro, souberam vê-los em suas relações enriquecedoras e inquietantes com o universal e o internacional, e tudo fizeram para torná-los melhores.

Luiz Roncari, 18 de junho de 2017

ANTONIO CANDIDO MINISTRANDO AULA NA FACULDADE DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS,
EM 23 DE AGOSTO DE 1963.

# NOTAS SOBRE O MÉTODO CRÍTICO DE ANTONIO CANDIDO[1]

Simone Rossinetti Rufinoni

*o ensaio não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório* [...].
T. Adorno, "O ensaio como forma".

**O**s ensaios de Antonio Candido "De cortiço a cortiço" (1973) e "Dialética da malandragem" (1970) são considerados textos fundadores da crítica literária dialética no Brasil. No famoso estudo dedicado à obra de Aluísio Azevedo, a peculiaridade do raciocínio do crítico, cujos pressupostos estão atrelados à ideia de *Formação*, termo clássico na ensaística de explicação do caso brasileiro, traduz-se na busca de linhas evolutivas da "história dos brasileiros no desejo de ter uma Literatura",[2] percurso que, por sua vez, consiste no momento formativo de uma outra história: "a dos brasileiros no desejo de ter uma crítica literária".[3] O redimensionamento e a valorização da função estruturadora da forma como elemento moldado pelas mediações da vida social configuram a originalidade do crítico, como ressalta Roberto Schwarz, uma "estrutura de estruturas",[4]

---

1 Uma primeira versão deste ensaio foi publicada na Revista *Dissenso* (São Paulo, n. 01, 1997) com o título "Considerações sobre o método crítico de Antonio Candido no ensaio 'De cortiço a cortiço'".
2 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* São Paulo: Martins, 1969, p. 25.
3 ARANTES, Paulo. "Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo". In: *Dentro do texto, dentro da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 25.
4 Termo empregado por Roberto Schwarz no ensaio "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 140.

que promove o reconhecimento da forma social engendrada pela disposição e pelos núcleos de significado dos objetos artísticos.

Segundo Schwarz, o método de Candido procede à revitalização da crítica sociológica, rastreando um percurso interpretativo que não se deixa levar pela linhagem crítica que compreende a obra como mera duplicação tautológica e, portanto, dispensável, da realidade, ou pelo extremo oposto que incorre na ilusão da autonomia da obra da arte com relação ao sistema no qual está inserida, concebendo a interpretação como recurso desprovido de categoria hermenêutica. Dupla articulação, portanto: a reflexão sobre as formas implica a percepção do complexo de relações que a sociedade articula, ao contrário da supervalorização autárquica da estrutura que, paradoxalmente, acaba por subestimá-la, uma vez que ao privá-la da sua substância mais produtiva, a historicidade, irremediavelmente a confina a uma espécie de generalidade sem objeto, sensaboria das formas sem referencial. Assim como ocorre em "Dialética da malandragem", ensaio sobre *Memórias de um Sargento de Milícias*, o método consiste em identificar a dinâmica interna, desentranhada da forma e capaz de redimensioná-la, lendo-a enquanto estrutura de compleição e referência prático-histórica, procedimento por meio do qual o contexto social, a configuração das classes e os esquemas peculiares à formação da sociedade burguesa no país são captados. Nesse caso, reconhecendo o movimento social de fins do XIX no "balanceio" entre o eixo da desordem (pré-burguês) e da ordem (burguês) próprios da pequena burguesia da época, sem embargo da operação final totalizadora, ressaltada por Roberto Schwarz,[5] incompatível com os parâmetros tomados à tradição dialético-marxista, não mencionados, mas largamente acolhidos pelo crítico.

Tratando de distinguir os temas e elementos tomados à *L'Assomoir*, de Zola, da reordenação do modelo ao contexto local a partir da configuração das condições próprias ao meio brasileiro, Antonio Candido destaca a complexidade do papel da fonte europeia como uma questão de "filiação de textos e de fidelidade aos contextos";[6] daí a peculiaridade da forma do romance de Aluísio Azevedo que funcionaria como força criativa nova e eficaz fazendo da obra um "mundo" sem a ilusão da originalidade absoluta, já que a obra é também "filha do mundo". Da natureza ambígua das mediações, o crítico expõe as semelhanças: ambas as narrativas são de pobres habitações coletivas,

---

5 As considerações de Roberto Schwarz a respeito do ensaio "Dialética da malandragem" de Antonio Candido fazem parte do ensaio citado na nota anterior.

6 CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 124.

onde a promiscuidade e a violência culminam na degradação e animalização dos indivíduos; e realça as diferenças: enquanto em Zola cada romance representa um núcleo temático da sociedade francesa, em Aluísio Azevedo, dada a condição de um país de economia periférica semicolonial, é possível a coexistência e, portanto, o confronto entre o explorador e o explorado. É a partir dessa relação do capitalismo primitivo, acrescido do projeto do acumulador de dinheiro e explorador do trabalho quase servil, tudo isso em torno das transformações por que passa o cortiço, que Candido afirma a produção de uma obra de valor artístico superior às fontes primeiras que lhe serviram de empréstimo: força da fidelidade ao meio, mesmo que filiada a outros, trazendo, como evidenciará a investigação da superação do enfoque ideológico do romance rumo ao amplo alcance do valor mimético da forma, as condições do subdesenvolvimento configuradas pelo ritmo da acumulação do capital. Espécie de dialética do local e do universal, ou dupla fidelidade: ao elemento local e às mediações externas que possibilitam, por meio do processo de acumulação da tradição literária em seus acertos e desacertos, o aprofundamento da história contemporânea. Dialética como oscilação de opostos, como incessante movimento pendular, mas também como princípio de síntese, salto no sentido de incorporação do nacional ao universal. Em vez de mero contexto, a sociedade avulta como resultante das forças profundas, organizadoras da experiência estética, que podem vislumbrar, a partir da singularidade da feição interna do problema, a complexidade dos desdobramentos da história mundial.

Seja para insistir na ideia social de forma, buscando a estrutura extraliterária que seria reordenada no interior da obra, seja para mostrar que a observação contextual pode preceder à observação estética, o crítico traz à tona um dito recorrente no Rio de Janeiro do período, segundo o qual: "para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar".[7] A gíria vulgar expressa a ideologia da época cujo emissor latente, o mesmo que orienta o enfoque narrativo do romance, seria o branco livre e pobre que não desejaria igualar-se ao negro ou ao português, ambos identificados com o trabalho visto como derrogatório. A tomada de uma forma externa como o dichote, a fim de entrever o caráter de classe que percorre a camada superficial da obra, mostra-se recurso fértil: o teor ideológico da pilhéria pode desvendar preconceitos e delinear relações sociais cujas resultantes estarão presentes na narrativa, mesmo que a compleição do movimento geral da estrutura as desautorize. Assim, a expressão ideológica dos pês

7 Idem, p. 128.

desnuda uma problemática de classe, já que "a sociedade figura por meio de um resultado seu",[8] e passa à ordenação interna do romance; ao trabalhar como elemento formal o que parecia disposição externa, proporciona autonomia e dinamismo à estrutura a ponto de superar o que era estímulo, criar um "mundo" enérgico e violento cuja força é capaz de lançar novas luzes sobre a realidade externa. Ao contrário da linhagem que identifica na crítica de cunho dialético-marxista um reducionismo que submete a forma a papel secundário, o ensaio de Antonio Candido prova que o dado aparentemente extraliterário passa a elemento interno e a autonomia dialógica do motivo mobilizado pode assumir valor de ruptura em relação ao conjunto de ideologias veiculado pelo romance. A interpretação desvenda a dissonância, motivo de força e independência das configurações artísticas, contra o papel redundante que pode ser promovido pela ideia de mimese.

Num primeiro momento, a sentença grosseira evidencia um sistema de reflexos e preconceitos de classe identificados com o naturalismo e o nacionalismo, que opõem o negro ao branco, o branco ao português, o clima dos trópicos (o efeito do sol como fomentador dos instintos) ao da Europa. O efeito de superfície é o da ideologia do emissor, do homem branco e livre da época que pretende prolongar os privilégios da ordem colonial; contudo, num nível profundo a "verdade dos pês"[9] ou, como quer Roberto Schwarz, o "rendimento literário"[10] do enfoque revela o mecanismo primário de acumulação de riqueza que redistribui os elementos desta trinca: "primeiro, o explorador capitalista; segundo, o trabalhador reduzido a escravo; terceiro, o homem socialmente alienado, rebaixado ao nível do animal".[11]

Fiel ao "sentimento dos contrários"[12] que orienta sua crítica, cuja genealogia é tratada em seu ensaio "O significado de *Raízes do Brasil*",[13] Antonio Candido articula o ritmo de dois movimentos opostos no romance, o que chama de "dialética do espontâneo e do dirigido"; de um lado, afinado com as características naturalistas, forças de caráter biológico que influem sobre a raça, o movimento centrípeto que atua de fora para den-

---

8 SCHWARZ, Roberto. "Originalidade da crítica de Antonio Candido". *Novos Estudos Cebrap*, n. 32, p. 39, 1992.

9 CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço", cit., p. 132.

10 SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 40.

11 CANDIDO, Antonio, op. cit., p. 118.

12 ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 21.

13 CANDIDO, Antonio. "O significado de *Raízes do Brasil*". In: *Sérgio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

tro do cortiço; de outro lado, encarnando o projeto racional do ganhador de dinheiro, o movimento de dentro para fora, centrífugo, que concentra a luta do estrangeiro para vencer o meio. Ritmo narrativo que insinua o movimento social, manifestando, por meio da passagem e supremacia do "dirigido" sobre o "espontâneo", a lógica do processo de acumulação do capital. Como em "Dialética da malandragem", os dois polos coexistem e possuem dimensões opostas; o balanceio entre as duas ordens, Brasil burguês e pré-burguês, simula o ritmo da sociedade, de modo que a dialética do espontâneo e do dirigido aponta para o sistema de relações ideológicas da época cujo dinamismo, tornado forma, revela a dinâmica econômica do atraso nacional. Desse modo, a estrutura literária imprime lastro local à discussão naturalista, atualizando temas que passam, graças ao dinamismo da fatura, a abranger o país em sua totalidade, tornando-se ela mesma fonte de conhecimentos da realidade, incompatível com a base preconceituosa do emissor latente que parecia orientar a visão da vida social expressa no romance. Assim, a apreensão do processo "impessoal" de acúmulo de riqueza é o resultado da articulação profunda das linhas de força da configuração formal da obra; apresenta um desvio da visão naturalista de representação, abrindo a perspectiva de uma outra mimese que surge do interior mesmo do processo construtivo, do entrechoque contraditório das cargas ideológicas latentes, que desmobiliza as perspectivas particulares, invertendo os chavões cientificistas e trazendo para a dinâmica do romance a imitação do andamento da formação de um momento periférico da história do capitalismo. Marcha geral da sociedade que a estrutura contempla ao desautorizar as formas anteriores da obra, quais sejam, a luta entre as raças, o imperativo do meio, o nacionalismo ou a visão de classe promovida pelo dito dos pês. Novamente a "estrutura de estruturas": entrever, na peculiaridade estética de uma dada obra, a especificidade da história contemporânea. Necessidades de representação da realidade que se tornam possíveis "graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da ilusão e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo".[14]

Mas, além de imagem aterradora da realidade, a análise aponta para o fato de que o cortiço é ainda uma figuração do Brasil. Paradoxalmente, o romance naturalista parece ir além da realidade observável, o que permite a apreciação da habitação coletiva como retrato do país, uma espécie de Brasil miniatura devido à coexistência de tipos, raças e nacionalidades, todos em torno de um objeto físico, social e simbólico – o cor-

---

14 Idem. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985, p. 55.

tiço – e de um projeto primitivo de exploração capitalista. Ocorre que a necessidade de representar "antinaturalisticamente" o país por acréscimo, o que segundo o crítico não se apresentava para Zola, faz o jogo de mediações do romance adquirir valor alegórico, elemento cuja força representativa e formativa marca uma visão do país segundo as concepções do tempo. Essa espécie de "realismo alegórico" advém de uma camada implícita que suspende o curso da representação e imprime um significado segundo ao peculiar conjunto de relações sociais engendrado pela ordenação da matéria literária. Nesse caso, o cortiço emerge como figuração do país, interpondo, na cadeia de correlações que perfazem a apreensão literária da realidade, o sentido específico de cunho alegórico: o objeto título da obra e palco dos eventos é então o próprio Brasil. Para Antonio Candido, muito da força do romance advém dessa contaminação entre os planos real e alegórico.

Alertando para o vínculo entre *formação* e *representação* literária da realidade, uma das providências formativas do crítico na posição de intelectual na periferia é a de responder à indagação formulada nos seguintes termos: qual o país que tal forma descortina? O sistema de mediações sulcado da experiência estética é muitas vezes parte da busca dessas linhas evolutivas que possam dar conta da construção nacional de uma tradição literária, processo cumulativo do influxo externo e salto qualitativo do exemplar local, cujo coroamento é a imitação em profundidade, pela matéria literária, da lógica interna que preside a complexidade da vida social.

Mas, se em "De cortiço a cortiço" o fundamento para a análise da reversibilidade entre peculiaridade estética e experiência social é o lucro, através dos mecanismos próprios ao andamento do capitalismo periférico, em "Dialética da malandragem" a forma social, cunhada a partir da observação da configuração estética, insere-se num mundo em que a esfera do trabalho está ausente, já que não há escravos. Como lembra Roberto Schwarz em "Pressupostos, salvo engano, de *Dialética da malandragem*", no ensaio de Candido sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida, o movimento dos contrários é específico da identificação de um "modo de ser" de uma dada camada da sociedade brasileira do século XIX, que culmina em uma espécie de síntese totalizadora expressa pela ideia do "mundo sem culpa". O movimento ensaístico parte de um procedimento de pressuposição dialética, mas opera uma totalização de cunho ideológico burguês, desvendando os eixos da ordem e da desordem como "polaridades historicamente descomprometidas".[15] A totalização aponta para a ressalva de Roberto Schwarz em face do

15 SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 153.

tratamento que privilegia a forma, mas não a interpreta historicamente por sua vez; "a história não é o chão prioritário de tudo",[16] espécie de mecanismo dialético que paradoxalmente opera de forma construtiva. Ao investigar as nuances da crítica de Candido, Roberto Schwarz desconfia de qualquer positividade, fazendo coro às observações de Adorno sobre a arte: perante a realidade, toda essência afirmativa torna-se insuportável.[17] Ao minimizar a urgência da "genuína filosofia da história",[18] não há unidade da luta humana a ser sulcada da experiência estética, nem insistência no caráter de identificação necessária do passado cultural; assim, por trás das superestruturas desvanece-se a busca do imperativo, em última instância, político. Com a insistência na história nacional desvinculada da história da humanidade, o tom de "fábula realista composta em tempo de *allegro vivace*",[19] descomprometido e exclusivo do "mundo sem culpa", recai sobre a ilusão de um "reino da liberdade", agora sob o signo da reificação da vida contemporânea, já que a totalidade emerge de um aspecto desprovido de causalidade histórica.[20] A peculiaridade desse procedimento dialético pressupõe, portanto, histórias particulares, o que afasta a solidariedade da luta humana integrada a uma práxis comum, imanente à especificidade das formas, incorrendo numa concepção idealista tanto da arte quanto da sociedade que lhe serve de referência.

Frente à construção totalizadora final de "Dialética da malandragem", o ensaio de Schwarz insiste na importância formativa do texto de Antonio Candido identificando, ainda, a natureza das suas articulações. Afinado com as disposições de Adorno a respeito do gênero ensaio, os "pressupostos" críticos de Roberto Schwarz acompanham tanto

---

16 Idem, p. 151.

17 ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 12.

18 JAMESON, Fredric. "A interpretação; a literatura como ato socialmente simbólico". In: *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1992, pp. 16-7: "[…] apenas uma genuína filosofia da história é capaz de respeitar a especificidade e a diferença radical do passado sociocultural, revelando a solidariedade de suas polêmicas e paixões […] minha posição aqui é a de que apenas o marxismo oferece uma resolução filosoficamente coerente e ideologicamente premente ao dilema do historicismo […]".

19 CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 54.

20 De acordo com Fredric Jameson, os projetos individuais pressupõem um reino da liberdade que só fortalece, na realidade, o controle da Necessidade já que a possibilidade de libertação se ampara no reconhecimento da unidade da história coletiva, o que pressupõe a onipresença do inconsciente político presente nos artefatos culturais. Op. cit., p. 18.

a maestria quanto os impasses da engrenagem ensaística de Antonio Candido, permitindo aludir ao caráter ideológico que orienta a urdidura particularmente dialética do referido ensaio sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida.

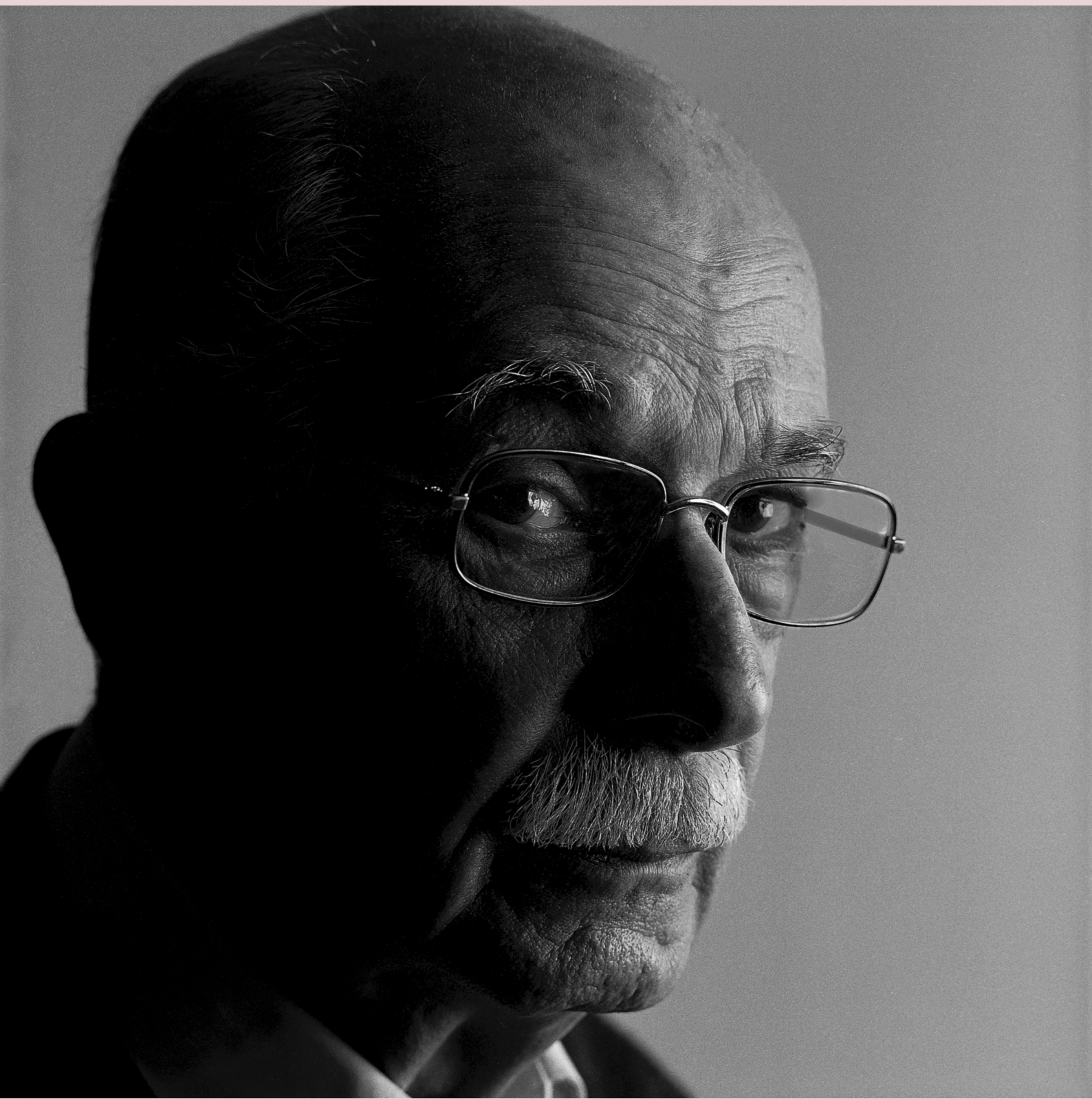
É neste contexto que "Dialética da malandragem", enquanto representante da tradição da crítica dialética brasileira, no sentido da aproximação da configuração estética com o movimento social correspondente, não prossegue levando às últimas consequências os preceitos de um processo ensaístico que busca a desidealização das formas artísticas, segundo as observações de Theodor Adorno no "Ensaio como forma".[21] Nessa discussão, amparada na denúncia da crítica inserida no conservadorismo da tradição formal e no vislumbre da possibilidade da escritura como manifestação de um espírito emancipado, Adorno escreve um ensaio sobre o próprio gênero, matizando e desvendando o enigma da liberdade crítica. O caráter eminentemente negativo aliado à intenção desmistificadora, avessa à síntese, faz desse gênero fragmentário e dialético por excelência, crítica à ideologia, no sentido da renúncia a toda a verdade, da negação do procedimento científico e do combate à transformação das formações culturais em bens de consumo. O "mundo sem culpa" de Candido corre na contramão desse percurso; o procedimento dialético, ou como quer Paulo Arantes, o sentimento da dialética recorrente na obra do crítico (que também percorre a história da experiência intelectual brasileira), revela-se como uma espécie de movimento dos contrários tão caro à obra de Candido, segundo o qual o crítico buscava encontrar em cada tendência a sua componente oposta. No caso do estudo sobre *Memórias de um Sargento de Milícias*, a síntese de Antonio Candido contrapõe-se à heresia do gênero ensaio, oferecendo ao movimento permanentemente destrutivo e negativo a ilusão da verdade presente nas formações culturais. O gênero ensaio pressupõe a radicalidade de uma dimensão crítica que chega a desconfiar de si mesma, protesto contra a reificação da arte e a institucionalização do pensamento.

"O ensaio tem que conseguir que a totalidade brilhe por um momento em um traço escolhido ou encontrado, sem que se afirme que ela esteja presente";[22] a totalidade do ensaio de Antonio Candido, ao contrário, foi afirmada: a síntese do mundo sem culpa. Providências de uma crítica que busca as linhas de força de um sistema literário

---

21 ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma". In: *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986 (Col. Grandes Cientistas Sociais).

22 Idem, p. 180.

inconsistente, em que a palavra dialética pode então assumir o sentido de dualidade, antagonismo ou síntese, solução no sentido de integração; passando do polo negativo ao positivo e insistindo na história da formação da aspiração coletiva de uma história literária nacional. Aspectos e riscos da experiência ensaística de um intelectual na periferia do capitalismo cuja história marca a passagem da crítica preocupada com a edificação nacional à crítica que concorre para sua historicidade, sobretudo empenhada na identificação da continuidade de um sistema literário.

ANTONIO CANDIDO, 1998. FOTOGRAFIA DE JUAN ESTEVES

# CANDIDO E DÉCIO: UMA AMIZADE DE SESSENTA ANOS[1]

João Roberto Faria

**P**ara homenagear Décio de Almeida Prado, que faria cem anos no próximo dia 14 de agosto, pensei em escrever um artigo sobre o seu legado, abordando as contribuições que deixou como crítico teatral, historiador do nosso teatro, editor do Suplemento Literário d'*O Estado de S. Paulo* e professor da Universidade de São Paulo, entre outras atividades.

A morte recente do nosso maior crítico literário, Antonio Candido, em maio passado, me fez mudar de ideia quanto à natureza do texto que em princípio escreveria. O que farei nas linhas seguintes é lembrar e celebrar a amizade que os uniu por cerca de seis décadas, porque ao final transcreverei um texto inédito de Candido a respeito de Décio, que recebi das mãos do autor há dezessete anos. Mais à frente explico em que circunstâncias.

Os dois se tornaram amigos no final dos anos 1930, quando frequentaram as aulas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. No início da década de 1940, eles fizeram parte de uma turma de rapazes e moças egressos ou ainda cursando a Faculdade de Filosofia. Com interesses comuns, trocavam ideias sobre literatura, iam ao teatro e ao cinema, aos concertos, encontravam-se nas confeitarias, conversavam muito, complementando a formação intelectual uns dos outros. Por sugestão de um amigo mais velho, Alfredo Mesquita, esse grupo criou a revista *Clima*, que teve dezesseis números entre 1941 e 1944. Era o espírito universitário que chegava à atividade crítica, sob a liderança de uma geração brilhante, formada por Candido, Décio, Paulo Emílio Salles Gomes, Gilda de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado e Ruy Coelho, entre outros. Todos treinaram a mão nas páginas de *Clima*, e destacaram-se em seus

---

1 Texto originalmente publicado no "Caderno 2" d'*O Estado de S. Paulo*, em 12 de agosto de 2017, pp. 6-7.

campos de atuação nas décadas seguintes, tanto na imprensa quanto na universidade.

Candido tornou-se crítico literário da *Folha da Manhã* em 1943, e entre 1945 e 1947 escreveu para o *Diário de S. Paulo*. A partir de 1947, colaborou em vários jornais e revistas, ao mesmo tempo que se dedicava à carreira de professor universitário, recém-iniciada. Décio, por sua vez, foi crítico teatral d'*O Estado de S. Paulo* entre 1946 e 1968, ingressando na Universidade de São Paulo como professor em 1964.

A amizade entre os dois teve alguns lances curiosos. Em três ocasiões, Décio não pôde escrever sua coluna de crítica teatral, "Palcos e Circos", e pediu a Candido que o fizesse em seu lugar. Na época, os textos não eram assinados e ninguém ficou sabendo, tamanha a competência com que o trabalho foi feito. Brincalhão, Décio costumava dizer que eram suas melhores críticas. Uma delas, datada de 30 de outubro de 1948, versou sobre a peça *The Narrowest Street*, de um jovem americano que se tornaria um dos maiores historiadores do Brasil, Richard Morse.

Candido apoiou bastante o trabalho de modernização teatral dos grupos amadores paulistas, na década de 1940, tendo sido "Ponto" do Grupo de Teatro Experimental (GTE), dirigido por Alfredo Mesquita, e traduzindo *O baile dos ladrões*, de Anouilh, para o Grupo Universitário de Teatro (GUT), liderado por Décio. Em 18 de janeiro de 1945, publicou o artigo "Renovação teatral", n'*O Estado de S. Paulo*, no qual mostrou estar a par dos esforços empreendidos pelos amadores, que iniciaram no Brasil "o movimento em prol da elevação do nível artístico". Entre os grupos citados, ganharam destaque Os Comediantes, do Rio de Janeiro, o GTE e o GUT.

Ao final da Segunda Guerra Mundial, com a queda de Getúlio e o clima de liberdade política reinstaurado, Candido e Décio filiaram-se à Esquerda Democrática, que em 1947 se transformou no Partido Socialista Brasileiro. "Igualdade econômica e liberdade política" era a divisa dos militantes, que não aceitavam a orientação stalinista do Partido Comunista Brasileiro. Os dois jovens intelectuais foram candidatos a deputado estadual, uma curiosidade de suas biografias, pois não repetiram a experiência. Juntos, pregaram cartazes pelas ruas e pediram votos no dia da eleição, mas não se elegeram.

A amizade e a confiança que tinham um no outro continuaram firmes. Em 1955, Candido foi convidado por Júlio Mesquita Neto para organizar e dirigir o Suplemento Literário d'*O Estado de S. Paulo*. A primeira tarefa foi aceita; a segunda, não. Quando a direção do jornal lhe pediu a indicação de um diretor, não teve dúvidas: o melhor nome era o de Décio. Ambos então discutiram o projeto, fizeram a lista dos primeiros colaboradores e desenvolveram juntos uma série de ideias para implementar o Suplemento, que Décio dirigiu entre 1956 e 1967. Para muitos intelectuais, foi o ponto alto do jornalismo

cultural em São Paulo, que nunca mais conseguiu repetir o elevado patamar atingido.

Em 1964, Candido fez um segundo convite a Décio: tornar-se professor do curso de Letras da Universidade de São Paulo, na área de Teoria da Literatura. O mesmo convite foi feito a Paulo Emílio Salles Gomes. A ideia era reunir num mesmo departamento os três especialistas em literatura, teatro e cinema, respectivamente, que não por acaso começaram juntos na revista *Clima* e continuaram juntos no Suplemento Literário. Paulo Emílio aceitou, mas Décio acabou indo para a área de Literatura Brasileira, na qual criou novas disciplinas e se dedicou ao estudo da nossa dramaturgia e da história do teatro brasileiro, com especial atenção à trajetória artística do grande ator romântico João Caetano dos Santos e aos autores teatrais do século XIX.

Candido e Décio deram muitas demonstrações públicas do afeto e admiração que sentiam um pelo outro, em várias entrevistas e em homenagens que receberam por suas trajetórias como críticos e professores. Em 1990, a III Jornada de Ciências Sociais da Unesp, realizada em Marília, reuniu um expressivo grupo de intelectuais para homenagear Candido. Entre eles, estava Décio, que fez um depoimento bastante divertido, intitulado "Antonio Candido e a *pena da galhofa*". No texto, lembrava o espírito lúdico do amigo, que sabia imitar pessoas, estilos e sotaques, "o farsista capaz eventualmente de sair pelas ruas de Portugal torcendo o bigode e ostentando uma impecável prosódia portuguesa". Lembrava também outra brincadeira dos tempos de *Clima* – a teoria filosófica do "Grouxismo", baseada nos filmes de Grouxo Marx – e o gosto que ambos tinham pela ópera. Neste caso, Candido mandou de presente a Décio uma biografia de Rodolfo Valentino, acompanhada de uma carta em italiano, datada de 18 de julho de 1979 e supostamente escrita pelo famoso ator – ídolo dos dois quando meninos – ao "chiarissimo Professore d'Almeyda". A carta é uma montagem construída com frases de óperas como *Cavalleria Rusticana*, *Turandot*, *Rigolleto*, *La Favorita*, entre outras. Confira o leitor no livro *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*, organizado por Maria Angela D'Incao e Eloísa Faria Scarabôtolo (São Paulo: Companhia das Letras, 1992).

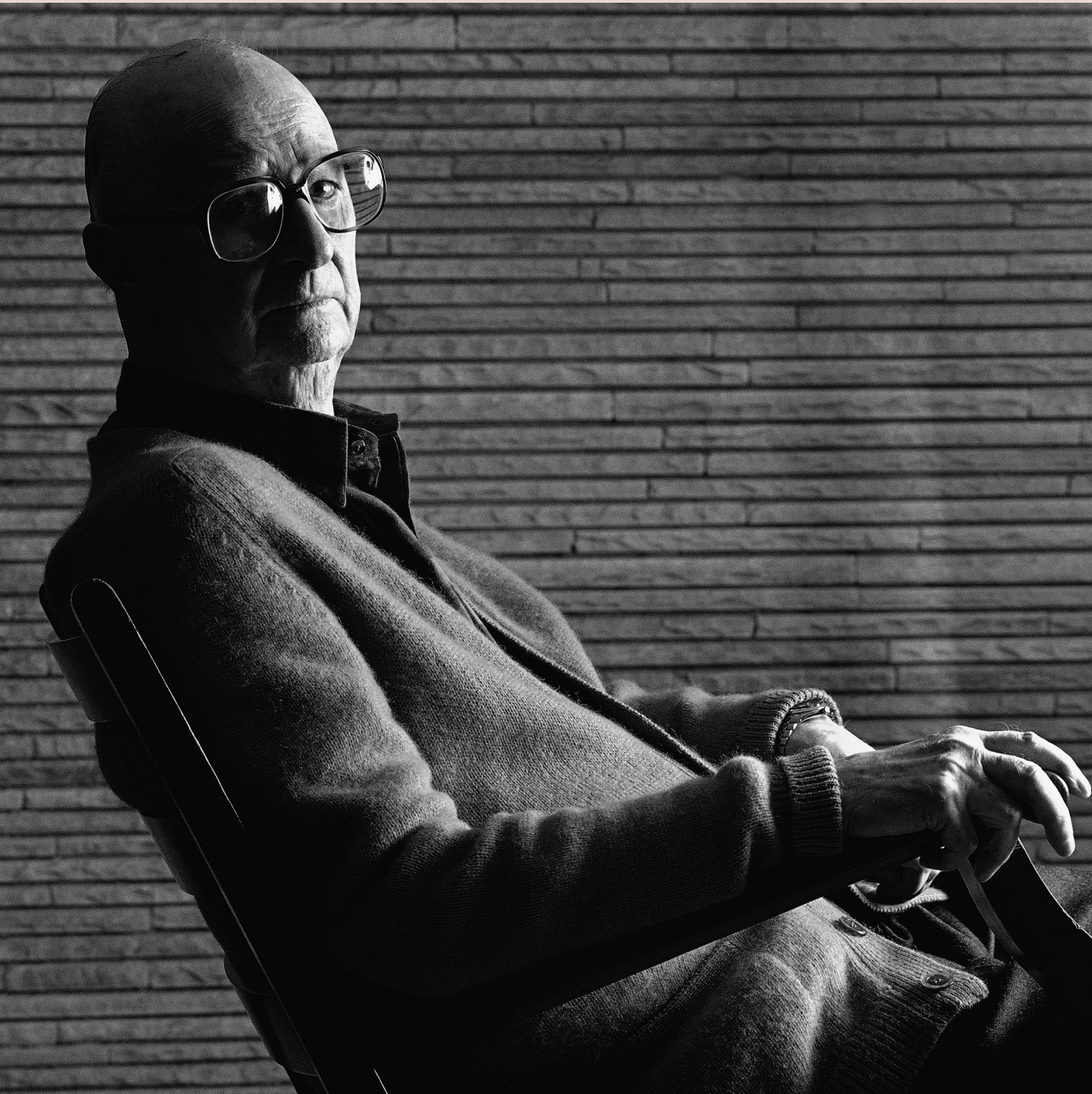
Em 18 de novembro de 1994, a União Brasileira de Escritores, com o apoio da Associação Paulista de Autores Teatrais (Apart) e do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo (Sated/SP), fez uma sessão de homenagem a Décio, na Biblioteca Mário de Andrade. Candido foi um dos participantes e em sua fala ressaltou o papel decisivo do amigo para "a continuidade e a regularidade de *Clima*", bem como a "notável atuação como diretor do Suplemento Literário d'*O Estado de S. Paulo*", acrescentando:

> Pode-se dizer que ninguém era mais indicado do que ele para essa tarefa difícil e trabalhosa. Isto, em virtude do seu tipo de personalidade, equilibrada com uma harmonia rara. Nela se fundem a maestria da inteligência e o alto teor humano, de maneira a definir uma atitude permanente de compreensão e justiça. Por isso, pôde fazer do Suplemento, durante tantos anos, um lugar de encontro de tendências diversificadas e válidas da literatura brasileira daquele momento, combinando modernidade e tradição, como é típico do meio cultural de São Paulo que ele encarna tão bem.[2]

**P**osso dar um testemunho pessoal da estima e da admiração de Candido por Décio. Em abril ou maio de 1996, ele convidou a mim, Vilma Arêas e Flávio Aguiar para uma conversa em sua casa. Disse-nos então que devíamos organizar um livro para homenagear Décio, que em agosto do ano seguinte faria oitenta anos. A seu ver, era preciso dar mais visibilidade e proporcionar maior reconhecimento à obra e à trajetória intelectual do velho amigo. Chamou-nos porque éramos próximos de Décio: Flávio Aguiar dividira com ele as aulas sobre teatro brasileiro no curso de Letras; Vilma Arêas tinha sido sua orientanda na pós-graduação; eu não só fora orientado por ele na pós-graduação, como fiquei em seu lugar como professor, logo depois que se aposentou, em 1982. Para nos orientar, Candido traçou um plano para o livro, que seguimos à risca, organizando-o em três partes: a primeira, com breves depoimentos, principalmente de artistas de teatro e colaboradores do Suplemento Literário; a segunda, com artigos sobre Décio e sua obra; a terceira, com artigos de temas livres. No dia 14 de agosto de 1997, com a presença do homenageado, fizemos o lançamento de *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*, editado pela Edusp/Fapesp, no Tusp da rua Maria Antônia. Foi uma bela festa, com a presença de muitos de seus amigos, antigos alunos e admiradores.

Em 1998, foi a vez de Candido fazer oitenta anos. Uma comissão formada por professores e intelectuais das três universidades estaduais paulistas, do Instituto de Estudos Avançados da USP, do Núcleo de Literatura e Crítica Literária sediado na Casa Mário de Andrade, da Associação dos Docentes da USP e da Fundação Perseu Abramo organizou no mês de agosto o evento "Antonio Candido: pensamento e militância". Entre os palestrantes, Décio relembrou a juventude de ambos, a formação do crítico literário, que desde os tempos da revista *Clima* "tinha o relativo domínio de sua matéria" e que já no primeiro artigo procurava uma base teórica: "Já o intrigava a relação entre a obra literária, de natureza individual, devendo ser

---

2 LUCAS, Fabio; União Brasileira de Escritores..

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO, 1999. FOTOGRAFIA DE JUAN ESTEVES

lida por sua singularidade, e o quadro social em que se inscreve, relação esquiva, difícil de detectar, que seria amplamente discutida e elucidada na *Formação da literatura brasileira*".[3]

Décio não teve outra oportunidade para falar em público ou escrever sobre Candido, pois faleceu em fevereiro de 2000. Eu estava nos Estados Unidos como professor visitante na Universidade do Wisconsin, em Madison, e não pude me despedir do mestre e amigo de tantos anos. Ao voltar para o Brasil, em junho de 2000, fiz uma visita a Candido e conversamos muito sobre Décio. Foi então que ele me presenteou com três páginas datilografadas, encimadas pela seguinte explicação: "O que segue não foi escrito sob a impressão da morte de Décio de Almeida Prado. É transcrito do meu caderno de notas, com data de 24 de maio de 1996".

Pela data, percebo que as páginas, com o título "Apogeu", foram escritas por Candido na mesma época em que fez o plano para o livro em homenagem a Décio. Guardo-as comigo há dezessete anos, sem tê-las divulgado antes, porque me pareceu que essa era a vontade de seu autor. Se o faço agora, é porque entendo que são páginas importantes para todos que se interessam pela vida cultural brasileira. Seria egoísmo de minha parte não compartilhá-las com o maior número possível de pessoas. Além disso, são lindamente escritas e jogam mais luz sobre o que procurei deixar claro desde o início: a forte amizade que os uniu ao longo de suas vidas, o afeto e a admiração que tinham um pelo outro. Por fim, não vejo melhor maneira de lembrar o centenário de Décio. O elogio do amigo, que transcrevo abaixo, é desses textos definitivos, que iluminam igualmente as qualidades intelectuais e humanas de quem o escreveu.

---

3 AGUIAR, Flávio (org.). *Antonio Candido: pensamento e militância*. São Paulo: Humanitas; Fundação Perseu Abramo, 1999.

## APOGEU

Antonio Candido,
24 de maio de 1996

**O** artigo do Décio "Saudade de Lévi Strauss" revela bem quem ele é. Revela as suas grandes qualidades, tão equilibradas e discretas que parecem menos do que na verdade são. Em pouco espaço, com ar de quem conversa, misturando o subjetivo da evocação com a descrição objetiva do real, ele consegue ressuscitar o que era a cidade de São Paulo nos anos 30: qual a sua fisionomia, qual a atmosfera intelectual, qual o significado da Faculdade como nova forma de proposta no campo da cultura. Mais ainda: consegue sugerir a passagem do tempo, mostrando, como quem não quer, o estado atual desses aspectos, chegando a um resultado cheio de informação e significado, sempre por meio de alusões mínimas, associações aparentemente espontâneas e um tom de tal maneira despretensioso, que o leitor parece ter experimentado ele próprio o que desconhecia ou não tinha sabido interpretar. E assim percebemos que o artigo aparentemente casual é fruto de um amadurecimento e um discernimento acessíveis a bem poucos, pois pressupõe uma qualidade rara nos intelectuais: mostrar força e profundidade por meio da simplicidade mais completa.

Outro dia, não me lembro quem me disse que só agora o Décio está sendo descoberto e avaliado da maneira que lhe é devida, porque estão percebendo a sua verdadeira eminência. Esse reconhecimento vagaroso acontece com os que não batem caixa e não se envolvem nas atividades que costumam projetar as pessoas no espaço público. E ainda bem que o reconhecimento geral chegou a tempo de dar o destaque devido a um dos maiores intelectuais do Brasil, um homem que teve a sabedoria de só

fazer aquilo de que era capaz, recusando qualquer trilho onde não sentisse chão adequado à sua caminhada. Nisso a sorte o ajudou, porque nunca teve necessidade de renunciar aos pendores e trabalhar por obrigação no que não era o seu interesse estrito.

A força singular do Décio se manifesta antes de mais nada na escrita, que é perfeita, sem truques nem ênfase, de uma urbanidade bem adequada à singeleza, mas sem a parcimônia excessiva, que freia a manifestação da personalidade e esconde o modo de ser. Isso, porque ele é sempre rigorosamente sincero e, sem se exibir um milímetro, só escreve o que pensa e como pensa, sem buscar "efeitos" que impressionem. Nenhum outro estilo é tão alheio à simulação, à argúcia construída, ao dó de peito. Firme no seu tom moderado, ele o transforma em instrumento de uma visão reta e autêntica. A sua limpidez traduz a retidão e a sua retidão como escritor nada mais é do que o desdobramento da sua perfeita integridade de homem que não sabe mentir.

No começo dos anos 40, as moças da "turma" (Gilda, Dorothy, Ruth, Sarah, Iolanda, Helena) fizeram uma espécie de consulta entre elas para saber qual de nós, rapazes, era 100%. O Décio foi o escolhido por unanimidade e elas lhe deram de presente uma edição de Rabelais em formato grande. Iniciativa discreta, da qual a Sarah me informou na ocasião.

Essa decisão foi perfeita. De todos nós o Décio foi sempre o mais completo sob o aspecto moral, intelectual e de convívio. Bem educado, alegre, sereno, justo, brioso, de rara saúde mental, solidário, capaz de dedicação, não tem os nossos defeitos e já manifestava, mal saído da adolescência, a harmonia de qualidades que alicerçam a sua inteligência penetrante, capaz de extrair o máximo de uma tendência comum a todos nós de *Clima*: o apego ao concreto, a relativa incapacidade de abstração, o gosto pelas coisas do mundo tanto quanto pelas da mente. Coroando, o raro dom de explorar ao máximo as próprias capacidades, mas sem atravessar os limites das possibilidades, evitando por uma espécie de instinto seguro (que é sabedoria) dar passo maior que a perna.

Esse equilíbrio talvez explique também a constância nos gostos, na amizade, bem como a fidelidade a certas e poucas tarefas. Ele não se multiplica. Ao contrário, concentra-se e se apega, porque tem necessidade de cumprir o que prometeu, sem abandonar o campo. No caso de *Clima*, tornou-se logo o realizador. O Alfredo se afastou depois do primeiro número e o Lourival não assumiu as tarefas de direção depois do segundo. Ele e Ruth chamaram a si a responsabilidade, fizeram de sua casa a verdadeira redação e centralizaram a produção da revista, ajudados sobretudo por Gilda, pelo Ruy e por mim. Sem o casal, *Clima* teria provavelmente acabado no terceiro número.

Restrito ao teatro, ensinando no secundário e, depois de ir já quarentão para a Universidade, ficando fora de seus problemas e tensões, ele atuou em âmbito mais restrito e não teve desde logo a fama a que fazia jus, apesar de ter ficado conhecido e admirado como excelente crítico teatral, e apesar de ter adquirido muito nome a partir do decênio de 1950 como perfeito diretor do "Suplemento" do *Estado de S. Paulo*. Alma de *Clima*, alma do "Suplemento", ele serviu sem exigir e se contentou em cumprir as tarefas. Enquanto isso, ia acumulando escritos de alta qualidade, inclusive com base na pesquisa, como demonstram as teses sobre João Caetano. A de livre-docência foi um dos elementos que, com a aula e a prova escrita, fizeram de seu concurso um dos mais belos que já vi. E agora, esse longo, discreto e tranquilo esforço recebeu o coroamento, já que na fase final da vida está sendo reconhecido em escala compatível com o seu valor.

# A PROPÓSITO DO CENTENÁRIO DE RAUL POMPÉIA

Otto Maria Carpeaux

**Q**uem diz Raul Pompéia, diz *O Ateneu*. O resto só vive e só interessa porque seu autor é o mesmo desse romance, talvez o mais lido de toda a literatura brasileira, porque talvez o mais intimamente brasileiro de todos: *O Ateneu* significa um "momento" de sensibilidade brasileira, mas no sentido dos momentos que sempre voltam.

Vivo contraste: a bibliografia sobre Raul Pompéia e sua obra é escassa, e nos poucos estudos de valor sempre se repetem os mesmos conceitos, os mesmos chavões; desejo, porém, salientar a exceção que é *Psicologia e estética de Raul Pompéia*, de Maria Luísa Ramos, professora da Universidade de Minas Gerais, trabalho que não foi apreciado como merece porque feito na província — o que não é um caso isolado, mas exige reparação.

A insuficiência das pesquisas deixou aberta a questão de definir a atitude literária do autor de *O Ateneu*. Nos manuais didáticos e na consciência dos leitores em geral, a obra é considerada como romance naturalista. Será? Quem diz "naturalismo brasileiro", diz Zola, diz até imitação de Zola. Mas *O Ateneu* não é, em sentido nenhum, um romance zolaesco; um abismo o separa das obras de Aluísio Azevedo, de Adolfo Caminha; também falta nele um *ingrediens* especificamente brasileiro do naturalismo, a influência de Eça de Queirós. *O Ateneu* é fruto de uma sensibilidade totalmente diferente. Em 1949, colocado perante a tarefa difícil de caracterizar a obra, só me ocorreu o rótulo *impressionismo*.

Desde então, essa definição caiu, parece, no domínio público; pois em volumes publicados em 1955 e em 1959 encontrei-a repetida sem aspas. Melhor, talvez: pois os motivos da redefinição foram outros. Os autores não se referiram a impressionismo como atitude artística e só como particularidade de estilo; mas quanto à definição do estilo de Pompéia como impressionista prioridade cronológica pertence a Agripino Grieco, tampouco citado. Uma crítica que, embora pretendendo fazer a revisão dos valores de obras do passado, elimine deliberadamente os fatores históricos, está condenada a terminar num impasse.

*On ne détruit ce qu'on remplace*. Quem nega o naturalismo de *O Ateneu*, tem de perguntar como chegou a surgir o equívoco. O romance parecia naturalista, porque

a sensibilidade à flor da pele de Pompéia percebeu coisas que os outros não perceberam. Descobriu território novo. Mas descobrir territórios novos é a função histórica do naturalismo.

Se *O Ateneu* fosse romance naturalista, teria de ser considerado como documento: sobre a mentalidade da mocidade brasileira e sobre os métodos do ensino no Brasil no fim do século XIX. Seria mero documento histórico, e não haveria muitos motivos para comemorar neste ano o centenário de seu autor. Mas este criou uma obra de arte que sobrevive: é, aliás assim, que Maria Luísa Ramos a encarou e analisou. E a literatura brasileira ficou mais rica de uma dimensão.

Chegamos a um resultado aparentemente paradoxal: é no valor artístico que reside a atualidade da obra de Pompéia. Seu romance é inimitável, porque as obras de arte não podem, não devem e não precisam ser imitadas. Mas a sensibilidade que o criou é um exemplo. Vivemos hoje num Brasil diferente: diferente não somente do Brasil de 1888, mas também do Brasil de 1922 e do Brasil de 1930 e do Brasil de 1935 e até do Brasil de ontem. É uma vida nova que espera seu romance novo, em vez da repetição de esquemas psicológicos ou regionalistas, surrealistas ou infra realistas ou de um estilo à procura de uma sensibilidade. Ao romancista brasileiro de hoje, sensível à realidade que o rodeia e que penetra nele, pode-se acenar com a possibilidade de descobrir territórios novos. Eis a lição de Pompéia.

In: *Leitura*, nº 70-71, RJ, abr.-mai. 1963.

# ARARIPE E OS MAL INFORMADOS

Otto Maria Carpeaux

**C**omo uma lenda passou de uma geração para outra a fama dos grandes ensaios críticos que Tristão de Araripe Júnior escreveu, em 1888/1889 e em 1894, sobre *O homem*, de Aluízio Azevedo, sobre *O Ateneu*, de Raul Pompéia, sobre *A normalista*, de Adolfo Caminha. Mas só poucos tiveram oportunidade de ler esses estudos, nas coleções empoeiradas de *Novidades* e *A Semana*, hoje quase inacessíveis. Araripe não teve a sorte póstuma de Sílvio Romero e José Veríssimo com os editores.

Li esses ensaios, suando, no porão da Biblioteca Nacional. Em setembro de 1949, ao publicar a *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, chamei três vezes a atenção para aqueles estudos, insinuando a reedição em livro. Mas ninguém atendeu. Quase sete anos depois, em 1956, o mundo literário brasileiro recebeu com surpresa a notícia de que o então diretor da Biblioteca Nacional tinha "descoberto" os ensaios de Araripe Júnior. O resultado editorial dessa informação tão pouco exata está aqui: a reedição das *Obras Críticas c*ompletas de Araripe, em 3 volumes enormes. Acaba de sair o terceiro.

Teria sido melhor e mais econômico publicar só o segundo volume, no qual, ao lado dos estudos citados, se acham incluídos os excelentes trabalhos de Araripe sobre Gregório de Matos e sobre Gonzaga. Pois o resto é lamentável. Prestou-se péssimo serviço ao crítico cearense, reeditando-lhe dois tijolos cheios de artigos efêmeros, sem interesse nenhum, prejudicando-lhe a fama póstuma. Mania de publicar Obras Completas ou habilidade em ordenhar a vaca magra do Tesouro Nacional? Em todo caso, Araripe é o prejudicado; e sem culpa sua. Pois ninguém lhe denunciará, postumamente, a desigualdade, a pressa, o superficialismo dos numerosos trabalhos jornalísticos, aqui exumados. Quem de nós escaparia ao mesmo julgamento? Também o principal defeito evidente desses artigos não é monopólio de Araripe, mas espécie de doença nacional: a deficiência de informação literária.

Calculamos a morosidade das comunicações, naquela época, e a pouca divulgação de idiomas estrangeiros e o quase-monopólio da crítica francesa, então ainda não tão cosmopoliticamente aberta como hoje – mesmo assim acredita-se sonhar em ler a análise "cientificista" de Ibsen, cinco anos depois da morte do dramaturgo, e as

digressões sobre o espírito da tragédia, sem o menor conhecimento das publicações da Escola de Cambridge. É que Araripe fora, na mocidade, discípulo de uma outra Escola, a de Recife.

A Escola de Recife tem méritos inapagáveis pelo desenvolvimento intelectual do Brasil, abrindo janelas fechadas, incluindo na formação científica dos jovens brasileiros de então a conquista dos *alemães*. Mas quais foram os alemães da Escola de Recife? Tobias Barreto e Sílvio Romero tiveram a má sorte de "descobrir a Alemanha" no tempo do mais baixo nível intelectual de sua história, nos anos entre o fim da escola hegeliana e o advento das *Ciências do Espírito*, por volta de 1900. Estavam mal informados. Descobriram um Heckel e acreditavam ter descoberto um Hegel. Mas os discípulos aceitaram piamente o novo evangelho da "ciência alemã", guardando durante a vida todo esse "depósito de fé". Continuavam mal informados. Essa fidelidade aos ideais dos tempos estudantis é um fenômeno nacional.

Num famoso trecho de sua *História*, José Veríssimo denuncia o fato de que a literatura brasileira está sendo feita por estudantes das Faculdades ou mesmo de colégios; depois, enveredam por outros caminhos, dedicando-se à advocacia, à política, à medicina, ao comércio, esquecendo os pecados de mocidade. Mas continuam fiéis aos ideais dela. Aquilo que passou por "belo" ou "moderna" no tempo dos seus 20 anos de idade, continua, para eles, belo e moderno até 40 e 50 anos depois. É essa tenacidade que explica o fenômeno particular da história literária brasileira: a sobrevivência do parnasianismo até por volta de 1920, em plena época do expressionismo e surrealismo; a sobrevivência de um credo poético que, ao chegar da França no Brasil depois de 1880, já estava na França superado pelo simbolismo.

E isso vale até hoje. Pois há poucas semanas tive o prazer humorístico de ler um "ensaio literário" em que Baudelaire foi considerado como parnasiano, isto é, repetindo-se um erro grosseiro que já estava refutado na França de 1890. Isto, no Brasil, em 1963. A diferença é de 70 anos. E o autor daquele ensaio é, realmente, um septuagenário, continuando fiel àquilo que se acreditava no Brasil nos seus tempos de estudante.

Muito errado estaria, porém, quem considerasse essa falta de informação como típica dos velhos. Também é típica dos novos.

Estes fazem um esforço danado para ficar *up to date*. Para eles, só existe o *dernier cri*, já sabem inglês e alguns até leem revistas ilustradas italianas. Também sabem aproveitar a velocidade dos meios modernos de comunicação. Mas não calculam bem a velocidade maior com que mudam fora do Brasil as modas literárias e artísticas. Descobrem todos os dias – mas descobrem tarde demais. De um deles li, outro dia

um trabalho sobre o conto, que parece sentença do Juízo Final: informa o rapaz seus leitores que Boccaccio e Pirandello, Cervantes e Alas, Flaubert e Maupassant, Hardy e Kipling, Hawthorne e Hemingway, Gógol e Gorki não sabiam o que é um conto e não eram contistas de verdade. Mas quem seria o primeiro contista de verdade? Talvez aquele Salinger, que certos críticos norte-americanos consideram em 1963 como o maior contista do século XX? Não, para o rapaz brasileiro o mundo começa com Saroyan, que certos críticos norte-americanos consideravam em 1943 como o maior contista do século XX e que hoje já só é admirado na província.

Mas há um consolo: o artigo citado, embora só saísse em jornal, não passará para a posteridade como lenda, não será descoberto por nenhum diretor da Biblioteca Nacional e não causará ao Tesouro Nacional do século XXI as despesas de uma publicação de Obras Completas.

In: *Leitura*, nº 75-76, RJ, set.-out. 1963.

# NOSSO AUGUSTO DOS ANJOS

Otto Maria Carpeaux

**A**o amigo e editor Carlos Ribeiro não preciso desejar sucesso de sua Edição Comemorativa do *Eu*, bem cuidada e com prefácio do meu prezado Francisco de Assis Barbosa. É a 29ª edição do livro. Quer dizer: o sucesso de venda está garantido. Só é desejável que essa primeira edição realmente utilizável da obra também se torne bom negócio para a literatura brasileira.

É conhecida a acidentada "fortuna" do autor e de sua obra. Depois da primeira fase, devida à soberbia e ignorância dos pseudo-príncipes parnasianos, veio o imenso sucesso popular, só comparável ao dos poetas românticos. Mas estes conquistaram a alma do povo, apelando para o que há nele de generoso e infantil, verbalista e anedótico – em suma, um sucesso justificado pela substância dessa poesia. O sucesso do *Eu* foi devido a um equívoco: a expressões grotescas, conceitos pseudocientíficos e pseudo-religiosos e à forma parnasiana, facilmente declamável – em suma, àquilo que não tem nada que ver com a substância dessa poesia. Por isso, o modernismo a condenou. Essa fase também foi superada. E Augusto dos Anjos chegou a ser tão altamente apreciado pelos "progressistas" literários que lhe prestaram a suposta suprema homenagem de submeter-lhe a poesia à análise estilística.

Aconteceu o que se podia prever: em vez de revelar a originalidade do poeta, descobriram-se as influências e as "influências", concluindo-se: falta de originalidade.

Influências? A de Baudelaire é manifesta. Por quê? Porque Augusto dos Anjos compreendeu realmente Baudelaire, numa época em que a crítica brasileira o considerava como o Álvares de Azevedo francês e em que o imitavam os poetas "satanistas". Cesário Verde? Nem sei com certeza se Augusto dos Anjos o tinha lido; e não encontro a mui afirmada semelhança. Cruz e Souza? Aceito apostas com quem me apresentar um único verso de Cruz e Souza que poderia ser atribuído, erroneamente, a Augusto dos Anjos e vice-versa. Se existe "influência", é a da chamada "poesia científica" de Isidoro Martins Júnior e outros, exploração pseudopoética das lições dos mestres da Escola do Recife. Mas a imensa diferença de nível entre essa "poesia científica" e a de Augusto dos Anjos – e em poesia, nível é tudo – demonstra que as influências não significam nada.

A caça às influências é uma das formas, depois de Benedetto Croce já condenadas, de explicação causal das expressões artísticas.

No caso de Augusto dos Anjos, todas as interpretações pecam pelo causalismo, emprego ilegítimo do conceito naturalístico "causa-efeito" num terreno em que, por definição, não existe determinismo. Num causalismo ilícito baseia-se a própria crítica estilística que acredita em efeito fatal, inevitável e até inconsciente (o estilo do autor) de uma causa não definida e não definível (a mentalidade do autor). Causalística é a atribuição de particularidades essenciais de um autor à causa "influências". Causalística é a explicação da arte de Augusto dos Anjos pela tuberculose; se fosse assim, todos os poetas tuberculosos deveriam ter certas qualidades comuns. Mas, quem nega a tuberculose de Augusto dos Anjos, apenas pretende substituir aquela hipótese pela de outra doença qualquer; que ainda menos interessa, pois uma crítica séria não pode admitir, como critério, a classificação – poetas tuberculosos, poetas sifilíticos, poetas diabéticos, poetas que sofrem de doença de Parkinson. etc. Causa-lídica é a interpretação da poesia de Augusto dos Anjos pela angústia, pois qual foi a cansa da angústia? A explicação do pessimismo do poeta pela decadência econômica de rua classe, dos senhores de engenho, é de um determinismo econômico primitivo que seria inadmissível entre marxistas realmente formados em marxismo.

No fundo, todas essas explicações pretendem explicar o pessimismo de Augusto dos Anjos. Nisso tem razão meu amigo Ledo Ivo, que deixa porém de ter razão quando começa a refutar, em vez das explicações de pessimismo, o próprio pessimismo. Augusto dos Anjos foi pessimista? É tese discutível. Supondo que foi: o otimismo dos modernistas de 1922, que por isso mesmo desprezaram Augusto dos Anjos, é igualmente ou mais discutível. Sófocles foi pessimista? Shakespeare, o autor do *Rei Lear*, foi pessimista? Nem diria tanto. Foram poetas trágicos. Quem os chama de pessimistas, não lhes percebe a tragicidade, agarrando-se a termos de mitologia grega ou de mentalidade barroca, produtos da época e sem significação permanente. Augusto dos Anjos também é poeta trágico. É preciso percebê-lo através e atrás dos seus termos científicos e pseudo-científicos, produtos de sua época, contingentes, sem relação necessária com a substância de sua poesia.

Não temos direito de ignorar esses "defeitos" da poesia de Augusto dos Anjos. São defeitos. São sinais de mau gosto de sua época e de seu ambiente literário. São sinais do seu "mau gosto. Mas basear neles a crítica de sua poesia – como parece fazer meu amigo Antonio Candido – significaria substituir a defunta "crítica das belezas" de épocas classicistas, o destaque dado a expressões ou versos excepcionalmente belos, anto-

lógicos, para provar a alta categoria de um poeta, significa, digo, substituir essa "crítica das belezas" por uma crítica das fealdades para provar a categoria inferior do poeta. É fragmentação de poesia em vez de unificação do pensamento e da expressão poética.

Essa "unificação", que a crítica literária italiana considera como a fase definitiva da interpretação de uma obra poética. Explicação, não: mas demonstração de magia verbal pela qual a poesia transfigura o mundo. Se eu escrevesse em italiano ou em inglês, faria aqui o ponto. Mas no país de Bilac, Coelho Neto e Ruy Barbosa, o adjetivo pode ter sentido diferente do que num I. A. Richards ou num Giacomo Devoto. "Verbal", naquela definição, é elemento da arte de carregar de sentido, de *meaning*, as palavras de uma frase, de um verso, de tal modo que nenhuma sílaba fica sem significação emocional. Essa arte tem um limite certo: os nomes próprios. Ainda é possível, talvez, que tenham significação emocional para quem esteja ligado a esses nomes próprios por associações. Quem nasceu ou viveu no Recife, pode ter associações ligadas à Ponte Buarque de Macedo, associações tristes ou alegres ou de desespero ou de esperança baseados em momentos experimentados naquela ponte. Para os muitos que, como eu, nunca estiveram no Recife, é um nome próprio que não nos diz nada.

Mas lendo o verso de Augusto dos Anjos – "Recife. Ponte Buarque de Macedo", um verso composto só de nomes próprios, emocionalmente indiferentes, aquele ponto, aquela cesura atrás da palavra "Recife" basta para nos dar um *frisson*, para adivinhar algo de fundamente significativo atrás da ponte. É um verso cheio de *meaning* como só um grande poeta podia escrevê-lo.

In: *Leitura*, nº 74, RJ, ago. 1963.

## CHAGAS

Corpo em chagas
Mar em chamas
Magma sangue febre do Atacama
Alma inflamada ferve
Sob cordilheiras epidérmicas

Abalos sísmicos desde o âmago da Terra
Até o Cabo da Boa Esperança do cerebelo
Paciência em cinzas
Razão carbonizada
Nos olhos secos só raiva brilha
Mais nada

**O CORTE**

Um corte profundo na mão sob o sol o sangue brilha,
Brilha o sol como a própria morte brilha o sangue sob o sol.
Corre rápido como rio o sangue sobre a palma aberta,
Fio de Ariadne tragédia derramada em escarlate trilha.
Pousam gotas no cascalho como tiês espalhados no céu de arrebol;
Malogrado lamento, grito de socorro ignorado em ilha deserta.

Espinho da rosa rasgou, fio da navalha cortou, calo de cabo de
    [enxada rachou largo;
Verteu abundante a vermelha seiva em sacrifício pagão
    [a deusa terra.
Rompeu a pedra dura um broto coágulo, nato de crudelíssima
    [pobreza fruto amargo,
Miasma polpa alma que a casca carcaça humana dura
    [espinhosa encerra.

## SÓ ODEIA

Você grita;
Mais que grita,
Você berra.
Mais que berra,
Você urra.
Se excita com guerra,
Fala em falta de surra;
Solução barata
Como toda falácia
Da sua moral burra.
Você só odeia,
Você é o anti-amor.
Não aceita, não admite
Não permite a outra cor.
Não tolera o diferente,
Não entende e esperneia.
Criança birrenta, dono da bola,
Se não jogar ninguém mais joga;
Contra as cotas, o bolsa-esmola,
De belo terno, linda farda, fina toga
É projetor de frustração.
Não sou tela de cinema
Pra passar esse terror;
Não te dou vez
E nem cartaz,
Nem na última sessão.
Se eu sou o seu problema,
Seu problema é bem maior.

# O "poeta de um poema só" e o cânone romântico brasileiro

Natália Gonçalves de Souza Santos

Marques, Wilton José. *O poeta sem livro e a pietà indígena.* Campinas: Editora da Unicamp, 2015, 216 p.

**A** publicação de *O poeta sem livro e a pietà indígena* dá continuidade às reflexões de Wilton José Marques acerca do século XIX brasileiro situadas, de certa forma, na contramão de grande parte dos estudos literários contemporâneos.[1] Desta feita, o autor investiga a importância do poema "Nênia à morte do meu bom amigo o Dr. Francisco Bernardino Ribeiro", de Firmino Rodrigues Silva (1815-1879), para a constituição de nosso cânone romântico. Dados os elementos envolvidos na publicação e circulação desse texto e o percurso de Firmino, a pergunta em torno da qual se circunscreve a obra de Marques é: "poderia um poeta sem livro, autor de pouco mais de meia dúzia de poemas, ter ou não alguma influência no processo de configuração temática do indianismo romântico brasileiro?".[2]

O que motiva essa questão é a presença constante de menções elogiosas à "Nênia" e ao seu autor, ao longo de todo o século XIX, feitas por personalidades literárias importantes do período, caso de Álvares de Azevedo e José de Alencar. Bem como a sua incorporação quase imediata aos esboços de construção da nossa tradição literária, dentre eles o *Bosquejo da história da poesia brasileira* (1841), de Joaquim Norberto, e o *Parnaso brasileiro* (1848), de Pereira da Silva, e o endosso de críticos de peso, como o de Sílvio Romero, na sua *História da literatura brasileira* (1888).

De forma geral, ecoou-se a ideia de que o poema de Firmino seria um dos primeiros de temática indianista do Romantismo brasileiro, antecipando algo da sensibilidade romântica, o que poderia ter influenciado a poesia de Gonçalves Dias, cujos *Primeiros*

---

1 Faço alusão ao seu livro de 2011, *Gonçalves Dias: o poeta na contramão* (EdUFSCar), em que é desenvolvida uma reflexão inovadora sobre o tema da escravidão no poema gonçalvino "Meditação" (1850).

2 MARQUES, Wilton José. *O poeta sem livro e a pietà indígena*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 37. Todas as páginas citadas são dessa edição.

*cantos* (1846) sairiam cinco anos após a primeira publicação da "Nênia". Também se pode dizer que o texto poderia ter preparado a disponibilidade dos leitores do tempo, abrindo caminho para a boa recepção das "poesias americanas" gonçalvinas. Diante de todo esse êxito, torna-se curiosa a significativa diminuição da relevância dada a esse poema, ao longo do século XX, já que ele passa a ocupar a nota de rodapé das histórias da literatura e a "incômoda categoria de texto às vezes citado e nunca lido" (p. 12), o que vem a ser ainda mais agravado pelo fato de Firmino nunca o haver publicado em livro.

A fim de responder à pergunta inicialmente colocada, Marques procura retomar, no primeiro capítulo, intitulado "O cânone romântico, o indianismo e o poeta sem livro", o horizonte de preocupações no qual estavam imersos os escritores envolvidos na construção de nosso cânone, com o qual o texto de Rodrigues Silva dialoga. Nesse sentido, o segundo capítulo da obra apresentada ("O jornalista, o fio da meada e os outros poemas") busca esclarecer alguns pontos da trajetória dessa figura, tendo em vista sua pouca projeção na atualidade. Porém, esse movimento não se restringe à mera retomada de uma biografia. Com efeito, nesse capítulo o autor revela as estruturas do poder e do favor que mediavam as relações no século XIX e que, de certa forma, interferiam naquilo que seria ou não parte do que estava se constituindo enquanto literatura brasileira, conjuntamente às opiniões da própria crítica literária.

Assim, a passagem de Firmino Rodrigues Silva pelos bancos da Faculdade de Direto de São Paulo e as pessoas que ele ali conheceu proporcionaram-lhe as intermediações iniciais necessárias para que ele adentrasse o universo da política, vindo a compor posteriormente os quadros do Partido Conservador, já que essa faculdade era, por excelência, o ambiente de socialização das elites nos oitocentos. Foi também ali que ele escreveu, entre os anos de 1833 e 1837, toda a pequena obra literária que lhe seria atribuída, perfazendo o caminho de grande parte dos bacharéis do seu tempo, que reservavam o período acadêmico para uma restrita dedicação às letras, "contribuindo para o patrimônio do grupo com produções as mais das vezes sem maior significado estético" e, após a formatura, "nunca mais ia abrir um livro de ficção ou de poesia", conforme pontua Antonio Candido.[3]

Foi em meio a essa febre literária, acentuada nas décadas subsequentes, que Rodrigues escreveu sua "Nênia", embora sob uma condição mais particular, como revela

3 CANDIDO, Antonio. "A literatura na evolução de uma comunidade". In: ______. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 159.

o seu título: a morte de seu caro amigo, o dr. Francisco Bernardino Ribeiro (1815-1837). Conhecido como "mestrinho", Bernardino Ribeiro tinha notável capacidade intelectual e havia assumido uma cadeira de professor no curso jurídico de São Paulo com apenas 21 anos. Seu falecimento motivou uma série de poemas fúnebres, sendo mais de um do punho do próprio Firmino. Mas foi certamente a "Nênia" que congregou de maneira mais aperfeiçoada a dor pungente diante daquela perda inesperada.

Apesar de composto em São Paulo, por ocasião do referido falecimento, o poema teve sua primeira publicação apenas em 1841, quando Firmino já havia se mudado para a capital do Império e trabalhava no jornal político-partidário *O Brasil*, veículo responsável por essa primeira aparição do texto. O emprego de jornalista e o viés literário que ele poderia assumir sinalizam um percurso típico do intelectual brasileiro no século XIX, sobretudo daqueles menos favorecidos, na tentativa de "'arranjar-se' na vida, isto é, inserir-se no restrito mundo do trabalho" (p. 40). As dificuldades dessa tarefa, dada a configuração patrimonialista e escravocrata da sociedade brasileira do século XIX, explicam o fato de muitos bacharéis deixarem para trás o mundo dos versos, tendo diante de si a "áspera realidade" do país. Assim sendo, a oportunidade de utilizar a imprensa partidária para mostrar-se útil politicamente e continuar tecendo relações, com vistas à obtenção de cargos públicos, era uma etapa da maior importância, na sequência dos estudos acadêmicos. Firmino parece ter tirado o maior proveito dela, já que, após pagar seu tributo à imprensa, alcançou os cargos de juiz, deputado e, finalmente, senador do Império.

É possível que mesmo a publicação da "Nênia" tenha contribuído, embora de forma indireta, para estreitar sua relação com o Partido Conservador, na medida em que, tematicamente, o texto antecipa motivos românticos. Como se sabe, nosso romantismo funcionou, em larga medida, como projeto de construção de uma identidade nacional, no esteio de nossa independência política de Portugal e, sob o império de d. Pedro II, como ferramenta de centralização do poder, por meio de um discurso homogeneizador, calibrado pelo indianismo. Ao enfocar uma indígena, chamada Niterói, que chora o filho morto, ou seja, a *pietà* do título do livro, e operar uma pluralização de significados em torno de sua figura, não só mãe índia, como mãe pátria e metáfora da cidade do Rio de Janeiro – sede do poder naquele período –, Silva dá o tom de algo que seria repetido século afora.

Wilton Marques pontua que o poema corresponde às premissas eleitas pela crítica romântica como fundamentais ao cânone brasileiro, como a cor local e o indianismo. No nível simbólico, o motivo indígena contemplava algo particular ao Brasil, elemento já raro nas cidades brasileiras e, portanto, passível de ser mitificado. Além de individuar

o brasileiro em relação ao colonizador, ele não gerava inconvenientes à manutenção do regime escravocrata. Tal programa foi implementado de maneira tão intensa por grande parte da intelectualidade oitocentista, amparada pelo governo central por meio de órgãos como o IHGB, que a existência de posturas refratárias a ele gerava retaliações e embates que Marques exemplifica por meio de textos publicados pela revista *Niterói*. É o caso do ensaio "Estudos de literatura" (1836), de Pereira da Silva, que afirma que "aqueles que deixam de cantar as belezas das palmeiras, as deliciosas margens do Amazonas" para "inspirarem-se de estranhas crenças [...] destarte não passam de meros imitadores" (p. 28).

Nota-se, então, que as escolhas literárias vão além dos critérios estéticos, assumindo matizes políticos, especialmente quando se tem a consciência de uma missão literária a ser cumprida, caso particular de nossos escritores do século XIX. As interações entre o valor estético e a relevância histórico-literária de uma determinada obra, que permeiam o discurso da crítica literária, ficam evidentes no terceiro capítulo do livro de Wilton José Marques. Em "O poema, a crítica e a pergunta", o autor faz um levantamento cronológico dos principais juízos acerca do poema de Firmino ao longo do século XIX, demonstrando, no limite, como uma obra entra para o cânone literário. Dentre as opiniões de personalidades literárias que ali figuram, podem-se destacar a de Álvares de Azevedo e a de José de Alencar.

Em discurso pronunciado nas tribunas da Faculdade de Direito de São Paulo, em 1849, Azevedo, ao falar sobre aqueles que "aí por nossa terra vão acordando o amor literário", destaca a importância dos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias. Este "livro fundador" teria regenerado "a rica poesia nacional de Basílio da Gama e Durão, assinalada por essa melancólica Nênia de um gênio brasileiro que há dez anos sentou-se aqui nos bancos acadêmicos!..." (p. 94). Marques salienta que esse é o primeiro momento em que se faz uma relação tão direta entre a poesia indianista de Gonçalves Dias e o poema de Firmino, sugerindo o caráter precursor deste. É interessante observar que, conforme adiciona Marques, o autor da "Nênia" e o pai de Álvares de Azevedo, Inácio Manuel, eram amigos e se frequentavam, sendo ambos membros do Partido Conservador, o que teria facilitado o acesso ao poema do poeta sem livro, sugerindo também que, como dito anteriormente, o cânone não é formado apenas por qualidade, mas também pela importância histórica das obras, e mesmo pelas relações de amizade.

É ao longo das cartas em torno da polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* em 1856, que José de Alencar faz um comentário sobre a "Nênia". Ele a aponta, ao lado de Gonçalves Dias,

como um dos modelos a serem seguidos por aqueles que quisessem produzir uma obra nacional. Ou seja, a poesia desses autores conteria a cor local e a vivacidade própria à verdadeira poesia brasileira, características que a obra de Magalhães não conseguira atingir. Assim, para José de Alencar, ao lado da poesia de Gonçalves Dias,

> [...] há também uma pequena nênia americana, uma flor que a pena de escritor político fez desabrochar nos seus primeiros ensaios, e que para mim ficou como o verdadeiro tipo de poesia nacional; há aí o encanto da originalidade e como um eco das vozes misteriosas de nossas florestas e dos nossos bosques (p. 98).

**C**omo pontua Marques, as considerações de Alencar são bastante elogiosas, ainda mais quando se pondera que o objeto da crítica é "autor de um poema só". Destaca-se o juízo acerca de sua originalidade, um dos grandes anseios do artista romântico, indicando, assim, que Alencar julga Firmino por meio do prisma romântico e o considera enquanto tal, tendo em vista o tema de seu poema e o sentimento que dele emana, mesmo que a sua forma seja clássica.[4]

Por outro lado, é possível avaliar que as ponderações dos dois escritores "possam trazer em si um suposto espírito de solidariedade acadêmica, já que ambos também cursaram a mesma Faculdade de Direito de São Paulo" (p. 99), o que faz pensar, mais uma vez, nas relações pessoais e políticas que existiam naquele ambiente intelectual, ainda mais determinantes quando este é exíguo como era o nosso, no século aqui em discussão, perfazendo um quadro de difícil alteração. De todo modo, o que disseram Azevedo e Alencar revela que "o poema de Firmino Rodrigues Silva teve, de fato, uma efetiva importância literária na definição do temário indianista" (p. 99).

---

4 A nênia é uma forma clássica que designa um canto fúnebre. Para defini-la, Marques apoia-se no *Tratado de versificação* (1905) de Olavo Bilac e Guimarães Passos, no qual consta que "de tradição romana ao lado do epitáfio e do epicédio, a nênia era um dos cantos ou poemas 'que se recitavam nas exéquias das pessoas notáveis' e que 'era declamada ou cantada junto à fogueira, em que se incinerava o cadáver'" (p 48). Além da explicação, Marques pontua que "à guisa de exemplo, [os autores] reproduziram um fragmento do poema de Firmino" (p. 48), fato que sugere o caráter emblemático da "Nênia" para a poesia brasileira, ao menos até o princípio do século xx. Para reforçar seu caráter de forma clássica e, nesse caso, fixa, cumpre dizer que "apesar de ter uma organização estrófica irregular, o poema é composto por 165 versos decassílabos brancos, dispostos ao longo de suas 12 estrofes" (p. 119), sublinhando o fato de que "a novidade indianista não está na forma em si, mas no motivo temático do texto" (p. 119).

Importância esta que vem a ser referendada pelas considerações feitas por Sílvio Romero e que aparecem na contracapa do livro de Marques, graças, certamente, à assertividade delas. Na *História da literatura brasileira*, de 1888, o crítico questiona-se: "Como riscar este homem de nossa história literária, se sua produção *maîtresse* é um dos mais saborosos frutos da poesia nacional?" (p. 112). Mais à frente, ele afirma que "esta poesia é uma das mais autênticas manifestações do gênio brasileiro" e, por isso, Gonçalves Dias já teria encontrado "em seu tempo o caminho aberto. Como força diferenciadora em nossa evolução literária Firmino Silva pesa mais com aqueles poucos versos, do que algumas dúzias de certos paspalhões com seus indigestos cartapácios" (p. 113).

Então, o que teria ocorrido para que a "Nênia" perdesse de forma tão acentuada o seu *status* literário no século XX? A hipótese principal aventada por Marques, que se apoia em reflexões de Antonio Candido, diz respeito ao aparecimento da obra de Gonçalves Dias. Para o autor de *O poeta sem livro e a pietà indígena*,

> ainda que o indianismo literário seja apenas uma de suas muitas preocupações temáticas, a poesia americana do autor maranhense, seja pela qualidade estética, seja pela legitimação tanto da crítica quanto de autores posteriores, literalmente "dominou o meio literário" romântico (p. 115).

Isso, aliado ao fato de que Firmino abandonou a poesia pela política, não escrevendo mais literatura, teria feito a repercussão de sua obra diminuir consideravelmente com o passar do tempo e, notadamente, aos olhos da posteridade, já menos imbuídos das relações interpessoais. Cabe ressaltar, por outro lado, que a "Nênia" ainda foi reproduzida mais sete vezes ao longo do século XX, mesmo que os estudos sobre ela tenham sido escassos (p. 117).

Por isso, Wilton José Marques propõe, no último capítulo do livro ("A *pietà* indígena e o outro desejo"), uma análise do poema, apresentando-o, quase que de estrofe a estrofe, tendo em vista o desconhecimento que paira atualmente sobre o mesmo. A fim de organizar sua leitura, Marques divide o texto, formado por doze estrofes, em três momentos distintos: o primeiro pode ser entendido como uma verdadeira proposição, na qual o eu lírico apresenta o mote do poema: a mãe indígena que chora o filho morto. O segundo momento, o mais extenso dos três, explicita o sofrimento da *pietà* indígena, que, em alguns versos, exclama ela mesma suas dores, gerando, em consequência, um sentimento de comoção que se aproxima da sensibilidade romântica. Por fim, nas duas últimas estrofes, o eu lírico retoma a voz poética para concluir seu canto, assinalando o desaparecimento da índia nas matas e a perpetuação de seu choro.

Da leitura feita por Marques, é possível destacar a reapropriação que Firmino Rodrigues fez da imagem de Niterói e sua pluralização ao longo do texto. Considerando o contexto de crescente nacionalismo, iniciado nas primeiras décadas do nosso século XIX, o crítico observa que tal imagem é utilizada pelo cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), na composição de seu poemeto épico *Niterói: Metamorfoses do Rio de Janeiro*, publicado em 1822, e por Gonçalves de Magalhães, na "Primeira ode pindárica ao glorioso dia 7 de abril", contida no livro *Poesias*, de 1832, além de ser título, como é sabido, da primeira revista romântica brasileira: a *Niterói: Revista Brasiliense* (1836). Se, no primeiro desses textos, Niterói é figura mitológica, filho do Gigante Mimas e de Atlântida, sendo retratado como índio e convertido, devido a um castigo, na baía de mesmo nome, no segundo, além de índio, ele é "ainda retratado como o novo libertador e pai do Brasil"; já no poema de Firmino Rodrigues Silva, "Niterói é antes representado como uma índia que, travestida de *pietà*, chora o filho morto" (p. 128).

Esse percurso mostra, com clareza, a constituição das tópicas nacionais e a modificação, por vezes lenta, que se opera em torno delas, conforme o Romantismo se instala no Brasil, pois, embora o poema de Firmino se valha do modelo clássico, ainda que em uma medida talvez menor que a de seus antecessores, nota-se a maior expressividade na imagem escolhida, que se apoia na intersecção entre o motivo nacional, a índia, e o universal, o luto materno. Gonçalves Dias, por exemplo, ao optar por esse caminho, produzirá poemas de grande beleza, caso do notável "Leito de folhas verdes".

Quanto ao processo de pluralização da imagem de Niterói, Marques cita, entre outras, a seguinte estrofe, da primeira parte do texto, por meio da qual tal processo pode ser percebido de forma evidente, aliado ao sentimento de dor decorrente da perda do "melhor dos amigos":

> [...] – Foi em teu seio
> Que também, Niterói, meus olhos viram
> Pela primeira vez a cor dos bosques
> E o azul dos céus e o verde mar das águas;
> Também sou filho teu, oh! minha pátria,
> E o melhor dos amigos hei perdido,
> Da minha guarda o anjo… eia deixemos
> Amargurado pranto deslizar-se
> Por faces onde o riso só folgara;
> Que ele mitigue a dor que não tem cura! (p. 132)

**N**ela, Niterói é identificada não apenas como mãe de um indivíduo, mas como pátria, mãe de todos, e, embora essa palavra possa ser compreendida como país, ou como lugar do qual se é originário, conforme explica Marques, o mais relevante é a clara multiplicação das imagens às quais a índia está associada, podendo ser identificada com o Brasil ou com a cidade do Rio de Janeiro, onde o eu lírico teria nascido, "já que foi no seio dela que o eu lírico, reconhecendo-se igualmente como filho, pôde, inclusive, ver 'a cor dos bosques/E o azul dos céus e o verde mar das águas'" (p. 133). Esse último trecho permite identificar a índia com a exuberância da natureza local, espelhando, concomitantemente, a dor do indivíduo, já que o pranto escorre pela face de ambos diante de sua perda comum.

Como um todo, a análise de Wilton José Marques nos possibilita visualizar como a "Nênia à morte do meu bom amigo o Dr. Francisco Bernardino Ribeiro" trabalha tópicas já existentes e introduz outras imagens, que se tornariam da maior importância para o cânone romântico brasileiro, fazendo com que a resposta para a pergunta inicialmente colocada pelo livro seja afirmativa. Como complemento de seu trabalho, Marques oferece ao leitor uma antologia composta por onze poemas de autoria de Firmino Rodrigues Silva, dentre eles a própria "Nênia", fazendo com que este seja finalmente publicado em um livro, diga-se de passagem.

Mais do que asseverar a considerável importância de um poema até então esquecido para a constituição do cânone literário romântico brasileiro, *O poeta sem livro e a pietà indígena* demonstra a relevância da crítica literária na inclusão ou exclusão de obras literárias nesse mesmo cânone, seja a partir de critérios estéticos, seja devido à importância histórico-social dos textos, sem deixar de pontuar as relações interpessoais que se fazem presentes nos ambientes intelectuais. Nesse sentido, cabe aos leitores e à crítica, mas sobretudo a esta última, a leitura atenta e o questionamento consciencioso dos juízos sedimentados pelas histórias literárias, já que, conforme pontua Antonio Candido, em trecho utilizado por Marques como epígrafe, "um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significados que influi em nosso conhecimento e nos nossos sentimentos".

**Natália Gonçalves de Souza Santos** é Doutoranda em Teoria Literária na Universidade de São Paulo

# Prisioneiro, militante e escritor: um novo olhar sobre as *Memórias do cárcere* e o seu autor

Elisa Scaraggi

Alves, Fabio Cesar. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016, 336 p.

**D**entro do *corpus* literário de Graciliano Ramos, as *Memórias do c*árcere ocupam um lugar de exceção. Embora não sejam a única incursão do autor na autobiografia, as *Memórias* são o primeiro livro que ousa aventurar-se abertamente no terreno da história: mediante um relato em primeira pessoa, o autor lança um olhar lúcido sobre alguns dos aspectos mais sombrios do Brasil durante a Era Vargas.

Por essas caraterísticas, e pelo indiscutível valor literário, as *Memórias do cárcere* têm recebido a atenção e a dedicação de muitos críticos. Porém, como observa Fabio Cesar Alves na apresentação do seu *Armas de papel*, recentemente publicado pela Editora 34, "boa parte das análises sobre o livro [tem] preferido deter-se nas questões relativas ao gênero híbrido ou à própria linguagem, quando não às particularidades do testemunho" (p. 17). Ao contrário, o que Alves se propõe a fazer é desvendar a complexa rede de referências históricas e factuais sobre a qual se estrutura a narrativa das *Memórias*, recorrendo, quando necessário, a material de arquivo e a outros textos do autor. Para o crítico, traçar o quadro histórico do contexto da prisão de Graciliano, assim como do contexto no qual ele escreve as *Memórias*, é essencial para reconhecer as vozes distintas que se misturam no texto. Isso representa uma novidade nos estudos sobre a obra, dado que, embora outros tenham indicado a multiplicidade de vozes que nela aparecem – e penso aqui em um célebre artigo de Boris Schnaiderman[1]–, poucos fizeram desse ponto o eixo da própria análise.

A tese principal de *Armas de papel*, livro que nasce da pesquisa de doutorado de Alves, é que, a partir da reconstrução da experiência nas prisões varguistas, Graciliano

1 SCHNAIDERMAN, Boris. 1995. "Duas vozes diferentes em *Memórias do* cárcere?". *Estudos Avançados*, vol. 9, n. 23, pp. 332-7.

pretendia contribuir à discussão sobre temas relevantes para o próprio presente. Por isso, o crítico afirma que a obra apontaria "para impasses históricos irresolvidos e para a permanência de conflitos da subjetividade e da militância de esquerda" (p. 27). Essa perspectiva permite que a análise não fique presa à questão da denúncia do trauma vivido pelo ex-prisioneiro, algo que tem dominado os estudos da memória e a literatura do testemunho.

A ênfase dada ao contexto histórico e às referências factuais, porém, não implica que a análise se baseie apenas em elementos extratextuais. De fato, um dos aspectos mais interessantes de *Armas de papel* é o foco no narrador, pois para Alves "todo o movimento da composição das *Memórias* [...] consiste no relato factual somado à crispação do narrador" (p. 82). Por exemplo, logo na abertura, esmiúça-se ponto a ponto o discurso do narrador no primeiro capítulo das *Memórias*, no qual Graciliano atesta a vontade de se esquivar do modelo da reportagem de denúncia para se fincar na mais pura literatura, reclamando o direito de não seguir métodos e de preencher os vazios da memória como melhor entender.[2] Segundo Alves, essa declaração de intenções demonstra a força do narrador e a sua determinação para escrever sobre a prisão, respondendo a um imperativo ético que o leva a superar hesitações e perplexidades.

*Armas de papel* fornece também uma possível explicação sobre o porquê de a obra de Graciliano ter sido publicada de maneira póstuma, sendo que, segundo um documento manuscrito,[3] ela já tinha sido concluída em 1951. É certo que o próprio autor admitia essa probabilidade, o que podia até ser vantajoso, pois assim se evitariam eventuais dissabores com quem se viu retratado no livro. No entanto, além da reação

---

2 "[...] não me obrigo a reduzir um panorama, sujeitá-lo a dimensões regulares, atender ao paginador e ao horário do passageiro do bonde. Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse, passear, correr, voltar a lugares conhecidos. Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente" (RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Lisboa: Editora Portugália, [1953] 1970, p. 9).

3 Trata-se de uma descrição das datas em que Graciliano começou e terminou de escrever todos os capítulos das *Memórias*. Pelo que consta, o último capítulo da quarta parte, "Casa de correção", foi terminado no dia 1º de abril de 1951. Segundo relata Ricardo Ramos na "Explicação final" que segue às *Memórias*, quando o pai morreu ainda lhe faltava escrever um capítulo sobre as primeiras sensações da liberdade. Contudo, esse capítulo não consta do manuscrito (cf. Arquivo Graciliano Ramos, IEB-USP. Série: Manuscritos, GR - M. 06. 144).

de seus companheiros de reclusão, as criaturas vivas que ele sentia receio de jogar no papel, Graciliano temia a reação dos dirigentes comunistas. Vale a pena lembrar que Graciliano se filiou ao PCB só em 1945, oito anos depois de ter saído da cadeia. Daí em diante, sempre se proclamou orgulhoso de ser comunista, vindo a apoiar oficialmente as decisões do partido, ainda que sem renunciar ao seu espírito crítico, conforme *Armas de papel* mostra. Como reagiriam os dirigentes do PCB diante de um narrador que expunha publicamente as suas fraquezas e contradições, que não fazia questão de colocar-se como herói, que tinha amigos entre ladrões e militares e condenava alguns comunistas de carteirinha? Como reagiriam diante do desvelamento de "tabus e temas explosivos" (p. 45)?[4]

Nos cinco capítulos que compõem o livro de Alves, o crítico se debruça sobre algumas dessas questões espinhosas, entre as quais: o desenvolvimento do capitalismo no Brasil; os preconceitos de gêneros e de classe no país e dentro do PCB; a crítica à militância cega e ao Levante de 1935; as relações interpessoais na cadeia e a análise daquela que, para usar uma expressão de Primo Levi, poderíamos chamar de "zona cinzenta", espaço onde os carrascos podem ser amáveis e os companheiros terríveis. São esses os pontos críticos do diálogo que, nos anos 1940-50, Graciliano tenta estabelecer com os seus contemporâneos, com os militantes do PCB e, de forma geral, com a esquerda brasileira.

O crítico revela também como o narrador das *Memórias* questiona o funcionamento farsesco da justiça no estado burguês moderno para chegar à conclusão de "que o estado normal é a exceção que, vez ou outra, se declara abertamente" (p. 91). A anomia da situação vivida por Graciliano – e vale a pena lembrar que o escritor ficou preso durante onze meses sem acusação nem julgamento oficial – o leva a perceber que a vida na cadeia se baseia numa série de leis pessoalizadas. Alves tem o mérito de não deixar a análise encurralada no espaço da prisão: nessa caraterística da sociabilidade, por exemplo, ele enxerga um "traço formativo da identidade nacional" (p. 103), remontando ao conceito de cordialidade formulado por Sérgio Buarque de Holanda. Gilberto Freyre, outro grande crítico da década de 1930, é chamado em causa por Alves para questionar a ordem patriarcal que parece dominar as relações de Graciliano com a própria mulher, com as mulheres em geral e com os homossexuais conhecidos na cadeia.

4 Podemos ter uma ideia de como reagiriam os dirigentes comunistas graças ao relato de Ricardo Ramos, citado por Alves, que "salienta as acusações feitas de maneira informal pelo PC de que o livro seria "o elogio da polícia e da pederastia" (p. 101).

Nesse caso e em outros, o livro põe o leitor de cara com algumas das autocríticas mais profundas do escritor, expressas segundo uma fórmula cujo funcionamento é identificado sob o nome de *crispação*. Tal arranjo formal, que "implica uma oscilação da prosa entre o relato dos fatos e as questões pessoais e políticas que cercam o narrador" (p. 294), é o verdadeiro traço distintivo das *Memórias* e, para Alves, nele se espelha a "condição de imobilidade prática dos intelectuais de esquerda do período" (p. 302).

Todavia, a imobilidade prática não impede o narrador das *Memórias* de intervir no debate público e de mostrar como a modernidade brasileira, tão celebrada e invocada por Getúlio Vargas e pelos governantes que o sucederam, se baseia em formas de sociabilidade arcaicas: a ordem patriarcal, a pessoalização das leis, os preconceitos raciais, a exploração dos sujeitos mais fracos.

Embora tenham passado mais de oitenta anos da prisão de Graciliano e mais de sessenta da publicação das *Memórias do cárcere*, o Brasil ainda é assolado pela permanência desses arcaísmos. As armas que Graciliano Ramos tinha para lutar eram "fracas e de papel", entretanto elas ainda podem ser úteis para quem queira entender o presente à luz do passado. E com certeza, nessa tarefa, o livro de Fabio Cesar Alves é um ótimo guia.

---

**Elisa Scaraggi** é Mestre em Literaturas Modernas, Comparadas e Pós-Coloniais pela Universidade de Bolonha

# “Meu pai pra mim era um som de máquina de escrever”

Paulo Eduardo Benites de Moraes

Peres, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, 236 p.

**O** novo livro publicado pela professora e pesquisadora Ana Maria Clark Peres, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), se mostra um estudo referencial para quem lida com a obra de Chico Buarque.

*Chico Buarque: recortes e passagens* reúne ensaios como resultados de investigações realizadas desde março de 2008, como nos informa, em nota, a própria autora. Vários ensaios foram apresentados em eventos científicos, outros publicados em revistas e periódicos especializados da área de Letras/Literatura, e como forma de uma síntese de um longo trabalho de investigação são compilados na obra que veio a lume no final de 2016.

Além dos ensaios reunidos, que versam sobre diversas passagens e momentos da obra de Chico Buarque, o livro nos brinda com uma entrevista inédita realizada na primavera de 2015, em Paris, com o próprio autor. Intitulada “Conversa com Chico Buarque”, a entrevista tem como ponto de partida um interesse na relação entre pai e filho, Chico e Sérgio, assunto de umas das últimas pesquisas da professora Ana Clark em torno da obra de Chico Buarque: “Chico Buarque e Sérgio Buarque de Holanda: interlocuções”. Mas como uma boa conversa, o assunto sempre envereda para outros cantos.

É conhecido, hoje, o volume de estudos críticos em torno da obra de Chico Buarque. Todavia, o trabalho de Ana Clark, além de valorizar, como tantos outros estudos, as canções e os livros de Chico Buarque, se vale, também, de um arcabouço teórico, em momentos pontuais e estruturantes de sua pesquisa, advinda da psicanálise de orientação lacaniana.

O livro da pesquisadora Ana Clark, por se tratar de uma reunião de ensaios, o que, em um primeiro momento, justifica o subtítulo “recortes e passagens”, tem o grande mérito de reconhecer na obra de Chico Buarque a correlação entre música e literatura.

Para a pesquisadora, é imprescindível que entendamos o trabalho de Chico Buarque como um *continuum* entre letras e músicas.

Nesse ponto, as pesquisas revelam que não há uma separação entre um "Chico-compositor" e um "Chico-escritor", ainda insistente entre muitos leitores e críticos. Mesmo Chico Buarque já consagrado pelo universo da música, e tendo iniciado sua carreira como escritor somente quando da publicação de *Estorvo*, anos mais tarde, não há como separarmos a produção artística de Chico em duas vias que não convergem entre si. Isso fica claro após a leitura dos ensaios de Ana Clark, pois o leitor consegue perceber como há muito de música, ou musicalidade, nos romances de Chico Buarque. Essa é uma das passagens da obra de Ana Clark que não são exploradas ao longo dos ensaios, mas fica a abertura para que os leitores consigam perceber esta relação.

Ao tratar dessas questões em torno da produção de Chico Buarque, é fulcral a percepção de Ana Clark em torno das polaridades no interior da obra de Chico. Segundo a pesquisadora, a obra de Chico Buarque apresenta-se como desdobramento dos pares "nacional/estrangeiro; popular/erudito; público/privado; masculino/feminino" (pp. 23-4). Reduzidos tais pares a quatro, o saldo geral dessa aparente contradição resulta em um único par opositor: "o dentro e o fora".

Falo em aparente contradição, pois é justamente nesse ponto que reside a grande sacada da pesquisadora. Para ela, a obra de Chico Buarque constrói-se na tensão do que está dentro e do que está fora; num sentido mais profundo, é a harmonia dos contrários, em última instância, uma obra oximórica. E tal questão justifica a presença psicanalítica da pesquisa de Ana Clark, em um caminho contínuo, ancorado pela noção de *extimidade*, de J. Lacan.

A pesquisadora explica que a noção de *extimidade* aparece n'*O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*, de Lacan. Nesse seminário, referindo-se à *La Chose* [A coisa], advindo das leituras de *Das Ding*, de Freud, Lacan fala de uma "exterioridade íntima", criando, assim, o neologismo *extimidade*. Esse termo de Lacan propõe, portanto, a inter-relação do exterior e do íntimo (externo-interno; exterioridade-intimidade).

O ponto de partida do caminho que a pesquisadora percorre centra-se na relação do *bios* do autor. Uma relação em que há o trânsito de suas canções em seus livros, ao mesmo tempo em que há a passagem de sua vida pela sua obra. É o que afirma Sérgio Laia, no prefácio do livro de Ana Clark: "mesmo que nem eu nem Ana Clark sejamos especialistas em música, [é possível verificar] o quanto os romances de Chico

Buarque têm também a ver com o que nele já era música".[1] Assim, percebemos os ecos de uma obra na outra, das vozes da memória da infância nas palavras dos romances de Chico Buarque.

Na continuação do caminho, a noção de *extimidade* justifica a relação vida e obra de Chico Buarque e estende-se para pensar a própria obra. Como bem lembrado no prefácio, corroboro a leitura de que a psicanálise, no livro de Ana Clark, não presta o *des-serviço* dos psicologismos que tomam a obra de assalto como sendo influenciada pelo que se passa na vida daquele que a cria. O que Ana Clark nos mostra, em suas análises, é como a questão da escrita está presente em Chico Buarque antes mesmo de ele ter se tornado compositor ou escritor.

Desse modo, a noção lacaniana ajuda a perceber e a manter o grande enigma da formação de Chico Buarque como artista, compositor e escritor. O grande embate reside na relação entre pai e filho, outra polarização presente na obra de Chico, advinda de sua própria vida.

Para esclarecer esse ponto, remonto ao título desta singela resenha: "Meu pai pra mim era um som de máquina de escrever". O título da resenha repete o título de um dos ensaios de Ana Clark, justamente na parte do livro que trata da relação Sérgio e Chico. A questão da *extimidade* também passa por aqui. O título, no entanto, vem de uma das entrevistas de Chico Buarque:

> [Na] primeira infância minha, meu pai era uma figura […] meio distante. Eu me lembro muito dele no escritório […], era um terreno sagrado dele […] onde os filhos não tinham muito espaço. Quer dizer, um ou outro tinha, porque meu pai [risos] tinha disso: tinha a filha que ele paparicava mais e tal. E eu não era o filho paparicado. Então eu tinha um pouco de *temor*… […] do espaço de meu pai. […] A gente se encontrava mesmo na hora das refeições – do almoço e do jantar. *Meu pai pra mim era um som de máquina de escrever*. (p. 161)

**A**na Clark, em sua obra, recorta o som da máquina de escrever de Sérgio Buarque de Holanda. Na "Conversa com Chico Buarque", ao final do livro, eles lembram da biblioteca e da famosa máquina de escrever, lugar onde o pai datilografava os escritos e o filho não se autorizava a entrar, por temor.

1 LAIA, Sérgio. "O que se recorta, passa e pulsa". In: PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, pp. 11-19, p. 13.

É interessante notar como, nos ensaios de Ana Clark, somados às obras de Chico Buarque, está implícita a formação de um artista. Para Ana Clark, o ponto central é notar como Chico Buarque tem construído sua ficção mais recente a partir de "restos (um dos destinos do comum em sua obra, reitero) restos do pai" (p. 152).

O que é possível juntar dos "restos do pai" são os dois grandes eixos da obra de Chico Buarque: "som" e "máquina", canção e literatura. Sem falar de toda a construção oximórica da obra de Chico Buarque, destacada por Ana Clark, que começa a fazer sentido ao notarmos como, desde antes de se descobrir escritor e compositor, Chico Buarque já rivalizava com os contrários.

Importante notar como o livro de Ana Clark traz à tona um grande enigma, desde há muito em nossa civilização: o enigma do pai. Chico Buarque não busca sanar em sua obra a ausência do pai, como fica claro nos textos e análises de Ana Clark, mas, como diria Manoel de Barros: "Ninguém é pai de um poema sem morrer".[2]

---

**Paulo Eduardo Benites de Moraes** é Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

2 BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 27.

# A força na incerteza: experimentos de reflexão crítica e de criação poética

Claudia Dias Sampaio

Pedrosa, Celia & Alves, Ida (orgs.). *Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

**A** coletânea *Sobre poesia: outras vozes*, editada pela 7Letras (2016), traz ao leitor textos de jovens escritores em seus experimentos de simultaneidade da escritura poética e ensaística.

O gesto de reunir, colocar em diálogo, é marca do trabalho das organizadoras – Celia Pedrosa e Ida Alves –, que vêm contribuindo para a reflexão sobre a poesia contemporânea no Brasil e em seus desdobramentos internacionais. Dessa parceria nasceram, por exemplo, *Poesia contemporânea: voz, imagem, materialidades* (UFMG, 2016); *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea* (7Letras, 2008) e *Crítica de poesia: tendências e questões. Brasil-Portugal* (7Letras, 2014), este último organizado com Nuno Judice como resultado de um projeto integrado de pesquisa e cooperação internacional entre instituições brasileiras e portuguesas. *Sobre a poesia: outras vozes* vem se somar, portanto, a essa trajetória produtiva e exitosa.

A proposta da antologia, segundo nos contam no texto de apresentação, é a de reunir jovens escritores dedicados ao exercício simultâneo da reflexão crítica e da criação poética, inscritos numa versão repaginada da noção tão cara à modernidade de "poetas-críticos", como aponta Marcos Siscar no posfácio. Aliás, o trabalho de Siscar é hoje imprescindível para os que se dedicam à pesquisa da poesia contemporânea. E a escolha dele para escrever o posfácio, assim como a do também poeta, crítico e professor Ítalo Moriconi, outra referência fundamental nessa área, para assinar a orelha do livro, é certamente mais um gesto significativo na reunião heterogênea que promovem as organizadoras.

Em sua reflexão sobre os ensaios e poemas que constituem o livro, ao qual se refere como "uma antologia experimental", Siscar aponta a presença de uma escrita associada à tradução, já que "traduzir é um modo de ensaiar":

> Note-se que há, em vários desses esforços de tradução, certa descontração, certa leveza na maneira como expõem seus limites e motivações, seus interesses e tarefas. A leveza não oferece garantias ao movimento que promete, mas de fato confirma o desejo de deslocamento de nossa relação com a norma, especificamente um desejo de alteração do tom dominante (de um tom "pesado", digamos) com que a discussão sobre poesia se colocou em épocas recentes.

**A** ideia de descontração e leveza se apresenta como potência e desejo de deslocamento da relação com a norma. Aqui, esse deslocamento nos chega através do uso da noção de "jocossério", desenvolvida por **Adriano Scandolora**; dos efeitos literários da relação entre pensamento e caminhada, como propõe a poeta portuguesa **Golgona Anghel**; da busca por uma fusão de tempos a partir da análise do anacronismo e da prosopopeia, por **Leonardo Gandolfi**. Assim, vai sendo apresentada ao leitor uma retomada diferenciada de procedimentos conhecidos.

Já o ensaio de **Reuben da Rocha** nos mostra cinco aspectos da poesia – em sua relação com mercado, oralidade, edição, prática pedagógica e estranhamento – pensados a partir da experimentação no atual contexto da arte e da discussão do híbrido e impuro contexto da vida literária. O da poeta argentina **Nurit Kasztelan** apresenta o trabalho do conterrâneo Mario Ortiz em seu *Cuadernos de lengua y literatura*. O procedimento de Ortiz de intercalar citações em grego com anedotas banais, num "equilíbrio justo entre alto e baixo", cria, segundo Nurit, um sistema de escritura que permite ao livro manter-se à margem da história, da economia e da própria poesia, mostrando assim a necessidade que esta tem de não se fechar em si mesma, mas sim a de reatualizar outros discursos, até mesmo o científico. O sujeito que desaparece no encadeamento entre citações gregas e anedotas banais nos *Cuadernos* de Ortiz também surge nos poemas de Nurit, dessa vez figurado numa dissolução que potencializa o modo de lidar com o próprio corpo. Assim lemos em "La molienda": "[…] *En Méjico me contaron/ de una mujer/ a medida que molía el maíz/ su brazo iba desapareciendo./ Soy como esa mujer/ que se muele a sí misma/ me escribo/ y desaparezco*". O modo de lidar com o próprio corpo aqui é dissolvê-lo na linguagem. "Moer a si mesmo" é encontrar na linguagem o lugar de dissolução e ao mesmo tempo de reconstrução do sujeito, porque, à medida que o corpo físico (o braço) vai desaparecendo, outro vai sendo construído: o corpo do poema.

Em sua apresentação de ícones da cultura pop, o poema da mexicana Maricela Guerrero também se conecta ao questionamento da forma de lidar com o corpo,

apresentando uma vez mais a ideia de dissolução do sujeito: "[...] *polvo seremos, y a estas alturas, vaya a saber si polvo enamorado;/ quizá enormes pechos consagrados por el celuloide, los platillos/ mahlerianos, qué otra cosa/ el azúcar se disuelve/ te friega los dientes y las arterias* [...]". Os elementos do cotidiano – o açúcar, os pratos, o pó – estão conectados à dimensão da terra, trazida já no título (com a expressão horaciana "Beatus ille", que exalta a vida no campo); na referência a Mahler, que se desdobra em sua célebre *Canção da terra*; e nas imagens recorrentes de dissolução: "*todo se combustiona, los cuerpos/ se corrompen, desaparecen*". O que marca então o procedimento de Guerrero é o exercício do compêndio; no caso dos poemas são as tantas referências da cultura ocidental à dimensão da terra. Um procedimento de compilação também surge em seu ensaio, no qual a autora mexicana se dedica a pensar a relação que os poemas guardam com a linguagem cotidiana a partir da coleta de dados de redes sociais. O interesse de Guerrero por criar novos modos de categorizar através da linguagem aponta uma vez mais para o desejo de deslocamento da relação com a norma, conforme pensou Siscar, e indica sobretudo o reiterado questionamento sobre os modos de apresentação do sujeito na poesia contemporânea.

Tal discussão integra também a proposta de cruzamento entre poema e ensaio de Marília Garcia. Tanto "Plano B" quanto "O poema no tubo de ensaio" distendem a linguagem poética. "O ensaio é teste experimento prova." E o leitor não está a salvo das interrupções e frustrações próprias das experimentações. Um desses momentos é quando Marília cita "Um teste de poesia", poema de Charles Bernstein, que ela promete ler e logo diz que desistiu, mas recomenda que o leitor não desista e leia a tradução de Haroldo de Campos a partir de um determinado *link*. Mais adiante ela justifica sua desistência por preferir ler um outro poema, ao qual se refere como "uma performance" – "O que faz um poema ser um poema?" –, indicando ao leitor mais um *link*, dessa vez um vídeo do *Youtube* no qual o próprio Bernstein a executa.

Assim vemos surgir a relação da poesia com as novas tecnologias: na possibilidade de recolher e recompilar dados de *sites* de busca e redes sociais (Maricela Guerrero) e pela conexão com *links* que levam a textos e vídeos (Marília Garcia), por exemplo. Nesse panorama de intertextualidades, onde o poema se relaciona com a internet, com a performance, a música, o cinema e o vídeo, o leitor vai conhecendo importantes referências contemporâneas, como a revista *Modo de Usar*, editada por Ricardo Domeneck, Marília Garcia e Angélica Freitas; e o cinema de Eduardo Coutinho, citado por Leonardo Gandolfi e por Lucas de Mello Cabral e Matos.

Não à toa, porque os filmes de Coutinho embaralham a noção de gênero e têm por princípio o "gesto de fazer de sua arte uma escuta de corpos que falam", como observou Lucas.

Corpos que se reconfiguram na linguagem, cuja exegese é o corpo mesmo do poema, corpos que se oferecem à conexão com o leitor a partir da fragmentação dos órgãos que colocam em disputa os sentidos: é o que está presente em alguns dos textos que constituem o livro. Assim lemos, por exemplo, no ensaio de Ricardo Domeneck, "Juliana Krapp: as transações entre indivíduo e mundo através da pele e língua". Ao analisar um dos poemas de Krapp, "Limite", Domeneck chama a atenção do leitor para a dificuldade ao aproximar-se de um texto como esse, que "requer atenção avessa à pressa das atualizações de hoje, não por qualquer hermetismo, mas porque sua poesia parece tão clara naquilo que Jacques Roubaud definiria como o 'não parafraseável'". O ensaísta confessa que sua vontade de exegese para um poema como esse resultaria em dizer ao leitor que a "exegese deste poema é o próprio poema". Para que tenhamos uma ideia do que provoca a inquietação de Domenek, destaco uma das estrofes de "Limite":

> [...] Quando rarefeitos, os movimentos
> aguardam mais do que a conclusão, preferem
> o desdém e o resguardo
> ou mesmo esse estalido
> (um arquejo)
> embalado
> pelo embaraço hipnótico
> das pequenas sombras.

**I**magem como essa, sutil, de um estalido "embalado pelo embaraço hipnótico de pequenas sombras", pode ser pensada como um dos momentos da leveza da qual nos fala Siscar. Mais próximos de uma leveza com certa descontração seriam momentos como o poema "Crocodilo", de Leonardo Gandolfi: "[...] Sempre me distraio/ com a contemplação dos meu próprios/ dias, diz o capitão, sempre me divirto/ com o desenrolar da vida dos outros". Outro momento é o poema de Lucas Matos: "Um juiz não sorri": "[...] a bem da verdade achou divertido/ quando ao princípio da peça/ acusatória do promotor escutou/ três demonstrações bastante/ razoáveis da inexistência de Deus".

Nesse contexto de descontrações, dissoluções e referências variadas – no qual repercute a indagação "o que faz um poema ser um poema?" –, vale a pena seguir a orientação de Siscar de transgredir a ordem proposta pela edição e ler o ensaio de cada autor seguido por seu respectivo poema. Desse modo o leitor poderá desfrutar com mais acuidade da reflexão proposta por cada um dos autores. Mas de ambos os modos *Sobre a poesia: outras vozes* aponta procedimentos de criação, reflexão e desautomatização da leitura altamente recomendáveis nos dias de hoje.

---

**Claudia Dias Sampaio** é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

# O lugar da Teoria literária

Luiz Fernando Martins de Lima

Cechinel, André (org.). *O lugar da Teoria literária*. Florianópolis: UFSC, 2016, 439 p., contribuições de Alamir Aquino Corrêa, Alckmar Luiz dos Santos, Aline Magalhães Pinto, André Cechinel, Cristiano de Sales, Dalva de Souza Lobo, Eduardo Subirats, Eneida Maria de Souza, Fabio Akcelrud Durão, Flavia Trocoli, Ivete Walty, Jonathan Culler, Luiz Costa Lima, Márcio Seligmann-Silva, Maria da Glória Bordini, Nabil Araújo, Paulo Franchetti, Peter Barry, Regina Zilberman e Sérgio Luiz Prado Bellei.

**C**oletânea de vinte artigos organizada por André Cechinel, professor da Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc), *O lugar da Teoria literária* surge a partir de uma ementa proposta aos autores convidados – figuras basilares, de hoje e de ontem, da crítica literária brasileira e estrangeira –, a qual vale a pena citar na íntegra para o início da presente discussão:

> Em 2003, a partir de uma conferência organizada em torno de nomes como Jacques Derrida, Frank Kermode, Toril Moi e Christopher Norris, Michael Payne e John Schad publicam o livro *Life. After. Theory*, cujo intuito é, em linhas gerais, "discutir se a coruja de Minerva, o pássaro da teoria, foi finalmente abatida, se ela está desgastada como um albatroz morto, ou se então se lança a um último voo, tardio e glorioso". Ora, mais que um tratado sobre a chamada crise da teoria, o livro pode ser visto como sintoma de um problema que, ao longo da última década, foi repetidas vezes diagnosticado [...]. No Brasil, também voltada ao problema particular da "teorização em um país periférico", como indica o subtítulo de um dos livros recentes de Luiz Costa Lima, a questão da crise da teoria não deixou de preocupar teóricos como Eneida Maria de Souza, Leyla Perrone-Moisés e o próprio Luiz Costa Lima, apenas para citar alguns exemplos. Inserido nessa discussão, o presente livro, intitulado *O lugar da Teoria literária*, propõe-se a reunir trabalhos que problematizem justamente o espaço ocupado pela teoria literária como disciplina acadêmica num momento dominado pelo discurso da suposta crise da teoria. (p. 9).

Cechinel, a rigor, se refere especificamente a uma problemática das letras norte-americanas que migrou para o Brasil, como tantos são os fenômenos acadêmicos de lá que seguem o mesmo percurso. Essa problemática possui raízes históricas na década de 1960, quando um influxo de filosofia continental penetrou os estudos literários norte-americanos. A hermenêutica heideggeriana, via Gadamer e especialmente Iser, a desconstrução, de Derrida, o historicismo foucaultiano, entre outras correntes, configuraram novas preocupações intelectuais, regidas especialmente por um ultra ceticismo, de modo que temos as famosas "crises" da figura do autor, da possibilidade da leitura, das construções ideológicas etc. Como afirma um dos autores da coletânea, o professor Bellei, da UFMG, dificilmente seria possível a criação de categorias que englobassem todos os movimentos da chamada Teoria com *t* maiúsculo, como ficou conhecido esse fenômeno acadêmico de traços estadunidenses, embora fosse possível entendê-las pela clave da "hermenêutica da suspeita", em suma, um ceticismo kantiano, se não pírrico. Essa história tem vários capítulos, como a queda de Paul de Man, principal pupilo de Derrida nos Estados Unidos, em decorrência da descoberta, na década de 1980, de seus escritos antissemitas de juventude – o que justificaria a sua obsessão pela ideia de arbitrariedade da narrativa histórica, a qual isentaria seu passado; a publicação da segunda edição da *Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001, 2010), tendo como editor geral aquele que talvez seja o maior apologista da Teoria nos Estados Unidos, o professor Vincent B. Leitch, da Universidade de Oklahoma, que, juntamente com seus colaboradores, em seu processo de escolha dos contemplados, excluiu figuras tradicionalíssimas que constavam na primeira edição, como Quintiliano, em prol de nomes da moda, como N. Katherine Hayles e seu moderníssimo conceito de "pós-humano"; e, nesse ínterim, a publicação do ataque mais veemente à Teoria até então registrado, *Theory´s Empire* (2005), organizado por Daphne Patai e Wilfrido Corral, marco fundamental da chamada "crise da teoria" mencionada por Cechinel. Desde a ascensão da Teoria, na década de 1960, lá se foi meio século.

Diante desse brevíssimo histórico, é possível vislumbrar o grande problema de *O lugar da Teoria literária*: a Teoria, no Brasil, não está em crise, e os três últimos ensaios do próprio livro (assinados por Alamir Aquino Corrêa, Regina Zilberman e Paulo Franchetti), com todos os dados e testemunhos apresentados, são prova cabal de que, pelo contrário, a Teoria está no auge, é hegemônica, e as contestações a sua hegemonia começaram faz poucos anos. Como demonstra a professora Regina Zilberman, da UFRGS, ela já penetrou o contexto do Ensino Médio, regendo as questões de exames nacionais padronizados, como o Enem. Segundo Paulo Franchetti, hoje predomina o

caráter autorreferencial da Teoria, cujos praticantes desenvolvem textos que se referem a outros textos dentro da mesma corrente, de modo que os ensaios se assemelham a fórmulas matemáticas:

> A chamada Teoria é uma resposta eficiente à demanda produtivista e à perda de importância da literatura no conjunto dos conhecimentos universitários. [...] a real vantagem da Teoria é que ela permite gerar uma profusão de textos que se comentam entre si e que se destinam à comunidade de autores da própria Teoria. A moda, portanto, não tem pequena importância na definição seja dos temas, seja da linguagem. E a postura típica do "teórico" é falar sobre um objeto a partir de um ensaio de um autor em alta, de última moda, ou partir de uma ou outra metáfora que se descubra no objeto ou se recolha de autor reconhecido no campo da Teoria (p. 431).

**T**al postura, excessivamente abstrata e conceitual – a ponto de conceitos se referirem tão somente a outros conceitos –, é atacada por outros autores da coletânea, como Eduardo Subirats, da Universidade de Nova York, Peter Barry, da Aberystwyth University, e André Cechinel.

Ao mesmo tempo, temos o ensaio do professor Sérgio Bellei, que, de lança em riste, sai em defesa da Teoria, especialmente nas figuras de Derrida, Foucault e Barthes, e ataca Auerbach, Gombrich, Popper e Wellek, o que, às vezes, causa a estranha sensação de o ensaio ter sido escrito na década de 1960, em uma era pré-Teoria.

Assim, *O lugar da Teoria literária*, embora parta de uma premissa que, no Brasil, queima etapas, possui valor exatamente na pluralidade de ensaios que apresenta, ou seja, não é em si, como o *Theory's Empire*, um ataque à crise da Teoria, nem uma defesa dela.

Uma passada rápida de olhos dá a impressão de que muitos autores não responderam especificamente à ementa proposta. Tomemos como exemplo o ensaio da professora Maria da Glória Bordini, em que faz um recenseamento das grandes teorias da lírica, desde Platão, passando por Hegel e chegando ao século XX com Adorno e Dufrenne. Embora exemplar, o ensaio não se refere explicitamente à crise da Teoria. Nas entrelinhas, contudo, temos uma manifestação hostil à Teoria, explicitada em breve momento ao final do ensaio: "O poético, se nesses dias de *incerteza e relativismo pós-modernos* continua enigmático, resiste nas criações dos poetas e na apreensão dos leitores de poesia" (p. 289, grifos meus). Esse "relativismo pós-moderno" é outra expressão que diz respeito ao ultraceticismo da Teoria, já que, às vezes, Teoria e Pós-modernismo são usados de maneira intercambiável, e o ensaio da professora Bordini é uma tentativa de

valorizar aqueles que, na história das ideias sobre a poesia, fizeram genuíno esforço de apreender sua essência, embora em muito esta tarefa possa ser impossível.

Em outros exemplos, temos a presentificação daquilo que é atacado por Franchetti no ensaio supracitado, ou seja, uma excessiva carga conceitual desprovida de balizas concretas. O exemplo mais evidente é o ensaio da professora Dalva de Souza Lobo, da Universidade Federal de Lavras, acerca da *voz*. Não está claro no ensaio a que essa voz se refere. Sabe-se que ela é "plural", em oposição à escrita, que é "fixa", segundo Zumthor. No entanto, essa voz pode se manifestar em romances, assim como em obras vanguardistas de apresentação oral de poesia lida coletivamente. É regida pela ideia de *rizoma*, de Deleuze e Guattari, assim como de *bricolage*, de Levi-Strauss, e de *índice*, de Peirce, entre vários outros. É um exemplar prototípico de um texto nos modelos propostos pela Teoria.

Por fim, temos a posição apaziguadora do professor Fábio Alckerud Durão, da Unicamp, que abre o volume buscando, num movimento diplomático, conciliar as diferenças de modo a não jogar fora o bebê com a água do banho, destacando a importância da Teoria em aspectos que, segundo Durão, precisam ser valorizados, como o seu papel no questionamento e reformulação dos valores estéticos (p. 24).

A organização dos ensaios não é ideal e pode atrapalhar um leitor que esteja sendo introduzido à questão. No entanto, sua pluralidade de posições e de exemplos prototípicos de formas diferentes de escrever sobre literatura – desde um conservador recenseamento crítico até a exploração infinitamente conceitual *à la* Derrida, nas mãos de um professor ciente do histórico da problemática, que redefiniria a ordem dos ensaios – o torna um volume valioso e sem igual publicado no Brasil, já que poderia ser lido quase por completo em um hipotético curso de pós-graduação acerca do tema.

---

**Luiz Fernando Martins de Lima** é Professor Substituto do Departamento de Literatura da Universidade do Estado de São Paulo/Campus de Assis

# Peripécias da recepção de Machado de Assis

John Gledson

Guimarães, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê. As figuras machadianas através da crítica e das polêmicas*. São Paulo: Editora da Unesp, 2017. 308 pp.

**O** primeiro livro de Hélio Guimarães sobre a recepção de Machado, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*, apareceu em 2004 (com segunda edição em 2012). Este segundo volta aos críticos mais importantes que escreviam quando Machado ainda era vivo, e nos traz ao longo do século xx, até nossos dias. Obviamente, dada a quantidade de material, há que haver uma escolha criteriosa. Deve-se concentrar no valor intrínseco de cada obra crítica, e sua influência? As controvérsias a que levaram? A história da recepção pública do autor, sua reputação nacional? Sua posição internacional, na "república mundial das letras"?

*Machado de Assis, o escritor que nos lê* trata de todos esses assuntos, mas sempre com olho no que realmente importa, no que será de interesse real para o leitor. Defendido como tese de livre-docência em 2013, mas bastante mudado, incorporando novos argumentos e pesquisas, este livro tem o potencial de ser um clássico do assunto.

Guimarães divide os anos entre 1880 e hoje em quatro seções: a primeira trata das reações críticas contemporâneas, a segunda vai de 1908 até a década de 1950, com ênfase nas dificuldades do modernismo com a figura de Machado, na publicação da biografia de Lúcia Miguel Pereira, de 1936, e na glorificação pública, em 1939, no centenário do nascimento do romancista. Uma terceira focaliza o *Brazilian Othello de Machado de Assis*, de Helen Caldwell, as controvérsias e os desencontros que deslanchou; e a quarta, os anos depois da publicação de *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz, até as polêmicas recentes ao redor das dimensões "nacional" e "universal" da obra.

Devo sublinhar que outros assuntos aparecem nesses capítulos: a "estrutura" do livro é bem flexível, e permite digressões sobre outros assuntos, como o primeiro comentário de Drummond sobre Machado, de 1926, forçadamente crítico (e que depois repudiou), ou uma análise detalhada do primeiro filme baseado em um conto

machadiano, “Um apólogo” (“A agulha e a linha”), de 1939. Essa variedade contribui muito ao prazer e ao estímulo da leitura.

A seguir, vou concentrar minha atenção no que é mais novidadeiro, e até certo ponto mais controverso. No primeiro capítulo, vem a sugestão de que o prefácio, “Ao leitor”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que só apareceu na versão-livro do romance, e estava ausente do folhetim publicado na *Revista Brasileira*, foi inspirado num artigo de Artur Barreiros em *Pena e Lápis*, de junho de 1880, que dizia que o romance estava “diretamente inspirado nos humoristas ingleses”. Segundo Guimarães, Machado “rapidamente incorporou a referência”, e “os primeiros leitores morderam a isca”. É muito verossímil, se bem que “Ao leitor” se refere a dois autores de língua francesa (Stendhal e Xavier de Maistre), e só a um de língua inglesa (Sterne). Barreiros, que morreu jovem em 1885, era muito amigo e muito admirado por Machado. A história do uso de autores estrangeiros por Machado, e a questão de ele ter seguido modelos ingleses ou franceses talvez seja mais complexa. “Ao leitor” tem o seu quê de anúncio, ou de autodefesa. As páginas sobre “Instinto de nacionalidade” e a famosa citação de David Masson, biógrafo escocês de Milton, sobre o cardo e o tojo (cujo original Guimarães localizou) são bem interessantes, mas não posso deixar de suspeitar que o assunto é mais complexo – as palavras de Masson foram citadas através de um – ainda não identificado – “notável crítico da França”. Em todo caso, um dos maiores fascínios deste livro é seu tratamento deste assunto espinhoso, a que voltaremos.

No segundo capítulo, dois assuntos me chamaram a atenção – a análise da indiferença, ou até antipatia a Machado dos modernistas, exemplificada na pergunta de Mário: “Amas Machado de Assis?”; e a história de como vieram a acontecer as comemorações de 1939. Havia uma dose de ansiedade nessa antipatia modernista? Guimarães sintetiza a situação em duas citações memoráveis: a primeira de Marques Rebelo: “eu me sentia abafado pela presença do mulato no bico da minha pena” (“Mulato”, notem bem – fica evidente neste capítulo o quanto essa geração não se tinha libertado de certos estereótipos). Graciliano, porém, com seu infalível sarcasmo, fala de um Machado “devidamente espanado” para fins propagandísticos. As comemorações do centenário bem possivelmente não teriam acontecido sem a recusa do secretário de Educação gaúcho em permitir o uso do nome do autor para uma escola, alegando que era “fascinante inoculador de venenos sutis” e, portanto, mau exemplo para a juventude. Paradoxalmente, foi a reação a esse ponto de vista (nada excepcional na época) que deu o impulso às celebrações, adaptando-se Machado quanto era possível à ideologia do Estado Novo – “espanando-o”, numa palavra. Centrado em

três críticos da década, Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer e Astrojildo Pereira, esse capítulo é um modelo de clareza e equilíbrio.

O terceiro capítulo é o mais surpreendente. Está centrado na reviravolta causada pelo argumento de *The Brazilian Othello de Machado de Assis*, publicado na Califórnia em 1960. A versão aceita da história é que nesse livro, argumentando que Capitu não era adúltera, Helen Caldwell revirou tudo, e que é responsável por boa parte da mudança – saudável – na visão que temos de Machado. Eu, entre outros, aceitei essa história, e chegamos a especular sobre as razões da perspicácia de Caldwell – por ser estrangeira? Por ser mulher? Por ser (talvez) protestante? Novamente, vem à tona a dimensão internacional – Caldwell até insistia muito no aspecto "shakespeariano" do seu argumento. Guimarães decidiu pesquisar – um projeto nada fácil, porque as evidências são mal conhecidas, e ainda hoje persistem mistérios. Mas estabelece alguns fatos, que acho que nos levarão a comer nossas próprias palavras ("*eat our words*"). Caldwell, professora de Latim na universidade da Califórnia, foi entusiasta de Machado, publicando em 1952 um extenso artigo ("Our American Cousin") sobre as suas conexões com a literatura de língua inglesa. A tradução de *Dom Casmurro* apareceu em 1953, com prefácio de Waldo Frank. Lá, em palavras claras e sucintas (citadas na p. 177 do livro de Hélio), Frank aponta para a ambiguidade do enredo (não à inocência de Capitu), coisa a que "Our American Cousin" não se refere (o artigo vem traduzido por Guimarães na excelente *Machado de Assis em Linha*, editada por ele e Marta de Senna). Guimarães não afirma, mas parece fora de dúvida que a "descoberta" (relativa, como veremos) da "questão" não é de uma professora protestante americana, mas sim de um judeu americano intelectual – literato – de esquerda, com um profundo interesse pela América Latina (ver *Wikipédia*). Por quê, podemos perguntar (espero que com espírito imparcial, sem malícia), o prefácio de Frank sumiu? É importante questionar o "mito", para estabelecer a verdade, claro, mas também porque, com Frank, voltamos à *ambiguidade* do enredo, e não à briga sobre a "inocência", digressão supérflua. Interessante notar que Ubiratan Machado encontrou outro artigo, publicado no *Correio da Manhã* em 1939 (!), que claramente afirma a mesma ambiguidade, como fizeram José Veríssimo em 1900 e Lúcia Miguel Pereira em 1959.

Peço perdão por ter caído mais uma vez nesta cilada. Um dos meus pretextos é que ilustra o imenso valor da pesquisa – Guimarães até achou algumas cartas de Caldwell para Américo Lacombe, de um português às vezes estranho. Já notei que a tradução dela de *Dom Casmurro*, em geral boa, às vezes perde matizes da língua falada, e não me surpreendeu que tivesse ido ao Brasil pela primeira vez em 1961. Guimarães

também investiga outro caso triste e até semelhante, o de Eugênio Gomes, que fingiu ignorar *The Brazilian Othello* quando escreveu *O enigma de Capitu*, quando as evidências do contrário – três artigos de jornal – existem.

Vou tratar mais sumariamente do último capítulo, que focaliza a obra de Roberto Schwarz, a minha, e a de Alfredo Bosi, dando um resumo imparcial dos nossos argumentos, das nossas qualidades e diferenças, para tratar no fim algumas polêmicas, de Abel Barros Baptista contra o que chama "o paradigma do pé atrás" (a que já respondi em longo artigo), e finalmente entre Schwarz e Michael Wood, que focaliza a "dimensão internacional", e a suposta insuficiência da crítica "nacional" de dar conta dela. Uma primeira reação, compreensível, aos argumentos "internacionalistas" é que se não cabe separar Joyce de Irlanda e de Dublin, por que faríamos o mesmo com Machado, o Brasil e o Rio de Janeiro? E tenho a forte suspeita de que entra aqui um pouco do espírito daquela famosa citação – apócrifa – de De Gaulle, de que "*le Brésil n'est pas un pays sérieux*". Ninguém (Wood entre eles: ver seu excelente livro sobre Stendhal, de 1971) deixa de levar a sério o subtítulo de *Le rouge et le noir* – "Une chronique de 1830", sem que isso afete a "universalidade" do romance.

Mas… não há como negar que esta relação é um ponto nevrálgico. A teoria de Roberto Schwarz não repousa, com as "ideias fora de lugar", sobre a mesma dis/junção, pelo menos em parte? E envolve o próprio Machado, como Guimarães prova com novos detalhes, dos quais vimos alguns; já era mais do que implícito em 1873, em "Instinto de nacionalidade". Ao ler e editar as crônicas, fico atônito pelas junções ousadas de *faits divers* locais e referências literárias e históricas "eruditas" e certamente internacionais. Roberto Schwarz lança mão da crônica, modelar neste sentido, e conhecida pelo título "O punhal de Martinha", para ilustrar seu ponto de vista. O que este livro nos ensina é que há uma história a contar, que nos leva não só às influências e referências de Machado (já tratadas em vários livros e ensaios), mas a outras histórias, mais abrangentes, até às vezes mais constrangedoras.

Mais uma razão para saudar o aparecimento de *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. Leva os estudos sobre a recepção de Machado a um novo patamar.

---

**John Gledson** é professor emérito da Universidade de Liverpool

ALUNOS E PROFESSORES DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS, NO PALÁCIO OETTINGEN,QUE ABRIGA TANTO O DEPARTAMENTO COMO TAMBÉM O CENTRO DE LÍNGUA PORTUGUESA DO INSTITUTO CAMÕES: TEREZA HORÁKOVÁ, ŠTĚPÁNKA HULÁKOVÁ, PAVLÍNA JURAČKOVÁ, MICHAELA ZOE PATOČKOVÁ, ŠÁRKA GRAUOVÁ (PROFª DE LITERATURA), MICHAELA FORETOVÁ, LUCIE PUSKÁSOVÁ, MARTIN FOLVARČNÝ, JAN HRICSINA (PROFº DE LINGUÍSTICA) E BARBORA SÝKOROVÁ

# ESTUDOS LUSO-BRASILEIROS NA UNIVERSIDADE CAROLINA DE PRAGA

Šárka Grauová

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS

**D**urante a maior parte de sua história, a atual República Tcheca fazia parte de estados maiores, principalmente de língua alemã. Até a metade do século XIX a segunda língua dos eruditos era o alemão, que dava acesso à ciência e à cultura universal. Foi só em 1882 que a Universidade Carlo-Fernandina de Praga se dividiu em universidade tcheca e universidade alemã. Mais ou menos na mesma época, um movimento literário ao redor da revista *Lumír* cumpria o programa de "abertura das janelas sobre a Europa" e lançava uma concepção moderna da tradução.

Findo o Império Austro-Húngaro em 1918, além da necessidade inerente a um país pequeno de se comunicar com o mundo, ter especialistas em línguas e culturas de outras nações fazia parte do orgulho do país independente. Desde o século XX, leitor tcheco culto não aceita mais traduções intermediárias nem mesmo em caso de línguas-fontes pouco comuns como o islandês ou georgiano. Atualmente, na Faculdade de Letras da Universidade Carolina, ensinam-se cerca de noventa línguas.

Como mostrou uma pesquisa recente de Filip Vavřínek, a origem dos Estudos Portugueses (designação Estudos Luso-Brasileiros só entrou em vigor em 2006) na Faculdade de Letras da Universidade Carolina data de 1928, quando o dr. Jaroslav Cechl (1880-1954), formado em Filologia francesa e alemã, começou a dar cursos

livres de língua portuguesa. Cechl, que teve a oportunidade de fazer várias viagens de estudos a Portugal, algumas das quais financiadas pelo Ministério da Educação tchecoslovaco, nunca fez parte do corpo docente da Faculdade. Apesar disso, já no fim de sua militância lusitanista, conseguiu encontrar um aluno que deu continuidade ao seu zelo de professor e levou seu esforço a um patamar mais alto. Zdeněk Hampl (1929-1986) conheceu o seu mestre durante os estudos secundários. Formou-se em Filologia inglesa e hispânica e, graças a um empenho fora do comum, virou tradutor, pesquisador em linguística, lexicógrafo e divulgador de literaturas de língua portuguesa, chegando ao nível de professor livre-docente em 1965. Entretanto, desde 1957, seus esforços foram coroados pela fundação do curso Filologia Portuguesa como licenciatura (o qual, a essa altura, supunha cinco anos de estudos concluídos com uma "tese de fim de curso") no âmbito do Departamento de Filologia Românica. Embora sua carreira profissional tenha sido interrompida aos 52 anos, por motivos de saúde, Hampl elaborou vários manuais e dicionários de português do Brasil, traduziu obras de historiografia literária - *História da literatura portuguesa* [1955] de António José Saraiva e Óscar Lopes e *História da literatura brasileira* [1955], de Antônio Soares Amora - foi também tradutor de uma vintena de livros de literatura portuguesa e brasileira, geralmente de índole realista que, embora fosse uma imposição do regime possivelmente coincidia com seu gosto pessoal. Dentro desta perspectiva, traduziu Jorge Amado e, talvez por indicação do mesmo, Castro Alves. Não sem deixar de fazer algumas escolhas curiosas, entre as quais, por exemplo, a tradução do *Livro de uma sogra* [1895], de Aluísio Azevedo.

## REVOLUÇÃO DE VELUDO: ANTES E DEPOIS

**A** Revolução de Veludo de novembro de 1989, que deu por findo o regime totalitário, constituiu um verdadeiro divisor de águas nas ciências humanas, que haviam sido, desde 1948, alvo da maior pressão do regime, o qual mantinha controle ideológico-político por exemplo sobre a admissão dos alunos na Universidade, sobre a escolha dos professores e sua carreira acadêmica, sobre os temas pesquisados e a produção intelectual em geral.

Antes de 1989, a abertura dos cursos dependia inteiramente do Ministério da Educação. No âmbito da filologia moderna, havia cursos filológicos principais que abriam todos os anos, como o russo, o inglês, o francês ou o alemão. Não sendo possível fazer um curso único, em fevereiro de cada ano o Ministério anunciava as combinações

de cursos duplos pelas quais os alunos podiam optar. Por exemplo, o português abriu em 1969, 1974, 1977, 1979, 1981, 1983 e 1987[1] e, em todos esses vinte anos, as combinações permitidas limitaram-se ao espanhol, francês, inglês, italiano e aos estudos africanos.[2] Assim, o português se tornou destino de muitos alunos os quais, por vontade própria, nunca optariam por essa grande incógnita que era o mundo de língua portuguesa – como sucedeu, entre outros, à autora destas linhas.

Durante quatro anos, os alunos do curso seguiam um plano fixo, sem disciplinas facultativas, do qual faziam parte também matérias como História Internacional do Movimento Operário, Filosofia Marxista-Leninista, Economia Política, Comunismo Científico, Defesa da Pátria Socialista para as alunas e Preparação Militar para os alunos.

Desde o afastamento de Hampl por doença, em 1983, a Seção Portuguesa do Departamento de Filologia Românica tinha apenas uma professora interna que dava aulas de língua prática e disciplinas linguísticas. As aulas da literatura foram ministradas por Eduard Hodoušek (1921-2004), redator incumbido de literaturas de língua espanhola e portuguesa em Odeon, uma editora estatal que se ocupava de um mapeamento sistemático da Literatura Universal, especialmente das obras dos grandes autores do passado.

## SITUAÇÃO ATUAL

**H**oje em dia, o Departamento de Estudos Luso-Brasileiros (DELB) do Instituto de Estudos Românicos conta com dois professores de língua e de linguística e dois professores de literaturas de língua portuguesa.

Desde 2004, a Faculdade abriga o Centro de Língua Portuguesa do Instituto Camões, sendo o seu diretor também leitor de português. Em 2006, o Departamento acolheu sua primeira leitora brasileira, pertencente à Rede Brasil Cultural do Itamaraty. Infelizmente, em 2017, o leitorado perdeu o apoio da Embaixada do Brasil e foi suspenso. No entanto, assim como os professores, nossos alunos ainda podem aproveitar de convênios existentes com o Brasil. No âmbito da Universidade, desde 2010, existe um

1 VAVŘÍNEK, Filip: *Portugalistika na FF UK: vznik a dějiny oboru*. Praha: FF UK, 2016, p. 48. [on-line]. Disponível em: https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/137567/. Acesso em: 15 nov. 2017.
2 Idem, p. 20.

convênio com a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH-USP, e outro, posterior, com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. No nível da Faculdade, existe um convênio com o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP, e, atualmente, estamos criando outro convênio com o Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, UFF.

Como em todas as universidades europeias, os Estudos Luso-Brasileiros na Universidade Carolina contemplam a graduação e a pós-graduação. O doutorado se realiza dentro de campos mais largos de Linguística e Língua Românicas. Na Faculdade existe ainda o curso de Estudos Ibero-americanos, esse com pós-graduação e doutorado, ambos centrados nos estudos histórico-políticos.

A graduação é de três anos e segue o tradicional esquema filológico que junta linguística, literatura e os respectivos estudos teóricos. Como os alunos entram sem maiores conhecimentos de português, o curso tem uma grande carga horária de língua prática. Além disso, oferece um ano de Panorama de Literatura Portuguesa, um ano de Panorama de Literatura Brasileira e, no terceiro ano, um semestre de Literatura Portuguesa do Século XX e outro de Literatura Brasileira da mesma época. Outras disciplinas ligadas expressamente ao Brasil são História do Brasil (semestral) e Cultura Brasileira (semestral). No exame final, os alunos discorrem sobre uma lista de cinquenta obras literárias portuguesas e brasileiras, majoritariamente em tradução tcheca. Outra parte do exame consiste em uma dissertação de licenciatura com um mínimo de quarenta páginas (72 mil caracteres). Formamos ao redor de oito alunos por ano.

O plano de estudos da pós-graduação, de dois anos, é mais complexo. Os alunos têm uma parte das matérias compartilhadas, mas em outra parte podem escolher entre o Ramo Linguístico e o Ramo Histórico-Cultural. Na literatura, as matérias obrigatórias para todos são: Representações de Identidade Portuguesa/ Brasileira em Literatura (dois cursos semestrais) e Literatura Portuguesa/Brasileira Contemporânea (num esquema idêntico). Além disso, o Ramo Histórico-Cultural oferece um leque de matérias semiopcionais, algumas das quais relacionadas à América Latina. Uma ênfase especial é dada ao curso de Tradução Literária, que os alunos interessados podem repetir cada ano.

Uma tradição herdada do passado já meio longínquo é a possibilidade de "cursos duplos". Nestes, os alunos podem combinar livremente dois cursos ministrados na Faculdade, tendo assim as suas obrigações nos dois um pouco reduzidas (por exemplo, a lista de leituras obrigatórias é diminuída, alguns exames são menos abrangentes etc.). Durante o primeiro ano, o aluno opta por um dos cursos (o "curso

de diploma"), no âmbito do qual escreve sua dissertação de mestrado. A dissertação é normalmente escrita em tcheco e tem o mínimo de sessenta páginas (108 mil caracteres).

Nos últimos anos, os Estudos Luso-Brasileiros de Praga começaram a atrair alunos das Universidade Masaryk, de Brno, e Universidade Palacký, de Olomouc, onde também há cursos de Estudos Portugueses mas, mesmo assim só conseguimos formar ao redor de três ou quatro alunos por ano.

## PESQUISA

Os temas de pesquisa desenvolvidos pelos professores do DELP são bastante variados, dependendo do enfoque de cada um. É preciso levar em conta que, além de professores universitários, os membros do DELP realizam uma ponte entre a cultura tcheca e as culturas de língua portuguesa e, por isso, muitas vezes, têm que combinar a pesquisa acadêmica com a divulgação, com a tradução literária e com outras tarefas que visam um enriquecimento da cultura tcheca com aportes lusófonos.

Os professores do DELB também participam dos programas de pesquisa mais amplos. Na linguística trata-se especialmente dos estudos de *corpus*; a pesquisa dos professores de literatura do Instituto de Estudos Românicos se debruça sobre a Literatura da Virada do Século, tema de dois livros publicados em 2016 e 2017, dos quais um, com o título *Dusk and Dawn*, está escrito em inglês, francês e espanhol.

Um projeto novo está se formando ao redor de um Grupo de Trabalho Tradição e Modernidade nas Fronteiras das Culturas que coordeno.

## TRADUÇÕES

Nas atividades do DELB, o fomento da tradução tem grande importância. Com o intuito de encorajar os jovens tradutores de até 35 anos e fornecer-lhes um *feedback*, o DELB iniciou em 2009 o "Prêmio Hieronymitae Praguenses", um concurso de tradução para jovens tradutores de português do país inteiro. Organizado com o apoio financeiro do Instituto Camões e, intermitentemente, da Embaixada do Brasil, o concurso é anual, e o júri integrado por professores das três universidades tchecas que oferecem cursos de português.

Um projeto especial que nasceu no DELB é a Biblioteca Luso-Brasileira, coleção editada junto às editoras Torst e Triáda, em que são publicadas traduções de obras portuguesas e brasileiras, sempre acompanhadas de um estudo de fôlego escrito por um lusitanista. A literatura brasileira está representada por duas excelentes traduções que nossa colega e grande tradutora Vlasta Dufková, hoje aposentada, fez de *Burití* e *Dão-la-la-lão*, de Guimarães Rosa, mas também por *Gonzaga*, de Castro Alves, uma tradução de Zdeněk Hampl descoberta nos fundos da biblioteca do Instituto de Teatro e que teve o privilégio de ser comentada por Walnice Nogueira Galvão, e por *Budapeste*, de Chico Buarque. Em 2018 aparecerão mais dois livros brasileiros, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, que ganhou uma nova tradução, e *K.: relato de uma busca*, de B. Kucinski.

---

**Šárka Grauová** é Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Carolina em Praga. É Chefe do Departamento de Estudos Luso-Brasileiros e Presidente da Sociedade Tcheca de Língua Portuguesa. Traduziu *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *Boca do Inferno*, de Ana Miranda, *Budapeste*, de Chico Buarque, em 2009, e *Triste Fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, em 2018. Traduziu juntamente com outras três colegas a *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio. Para saber mais sobre a trajetória intelectual de Šárka Grauová recomendamos a leitura de "Estudos Brasileiros Extramuros", entrevista concedida a Walnice Nogueira Galvão, *Teoria e Debate*, nº 110, 1 mar. 2013.